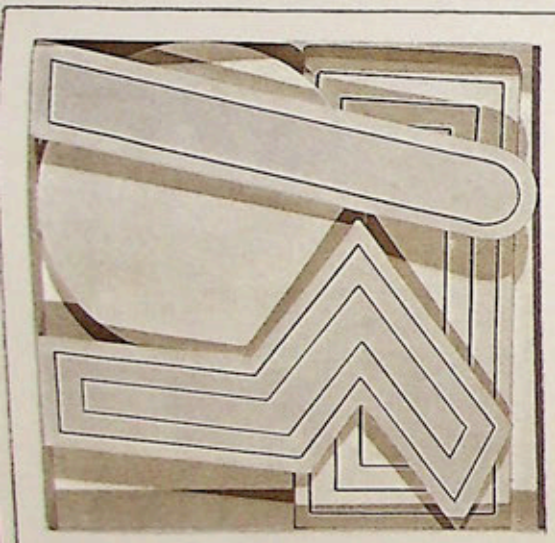
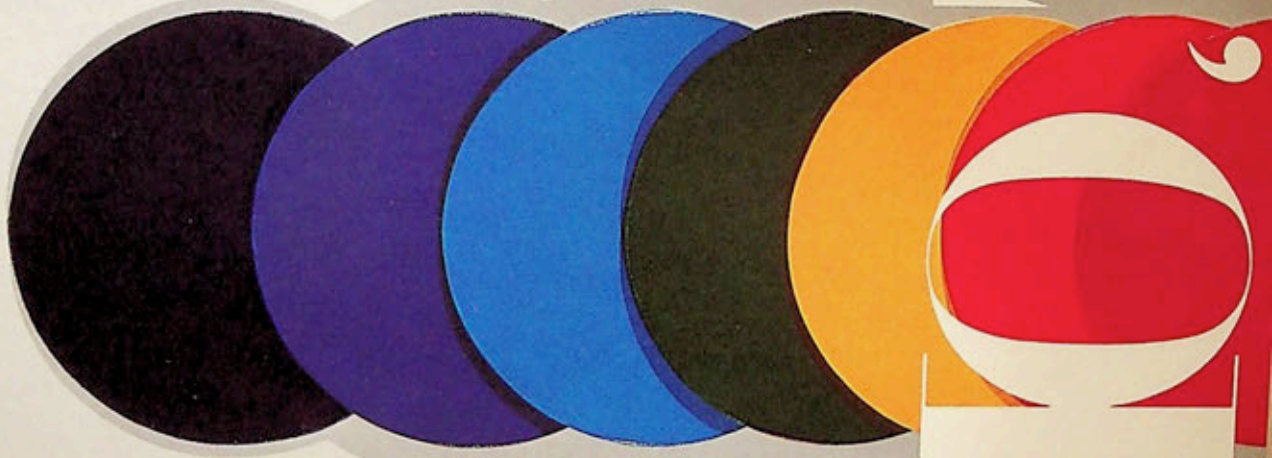
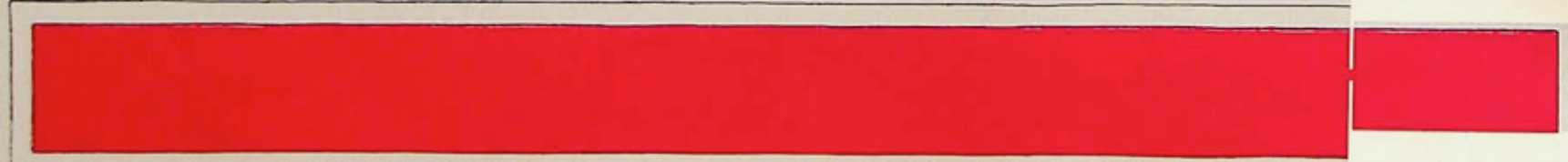
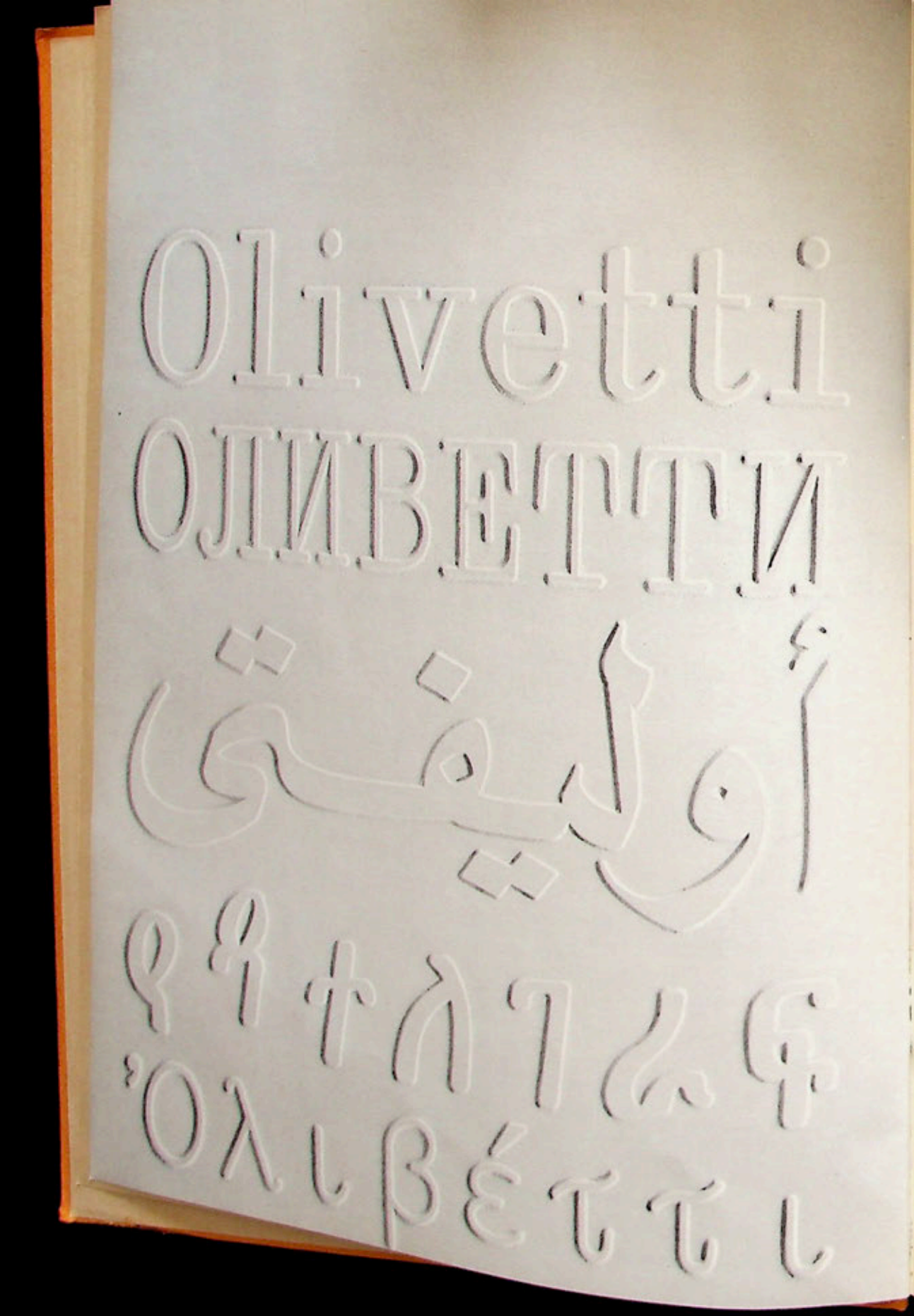
Art
Décoration
Formes nouvelles
en Italie



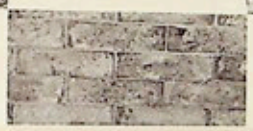





Olivetti
ОЛИВЕТТИ
أوليفتي

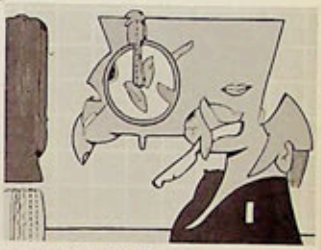
SOMMAIRE

2 Palazzo Poggi



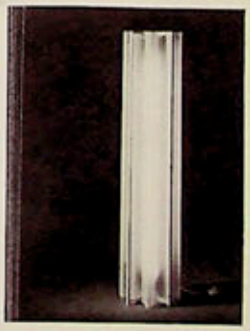
10 Giorgio Vasari

18 La sculpture du XVIII[e]



28 L'avant-garde italienne

54 Villa Palmieri



64 Idées italiennes

Ce numéro était déjà imprimé au moment où fut annoncée la triste nouvelle de la mort d'Alberto Giacometti. Nous publierons dans le numéro de mars de L'Œil une importante étude inédite sur ce grand artiste.

2 Les salles d'Ulysse au Palazzo Poggi, par Antoine Schnapper

10 Vasari en son temps et aujourd'hui, par André Chastel

18 La sculpture italienne du XVIII[e] siècle, par Hugh Honour

28 Jeu et rigueur dans l'avant-garde italienne, par Gillo Dorfles

38 Le musée des porcelaines de Doccia

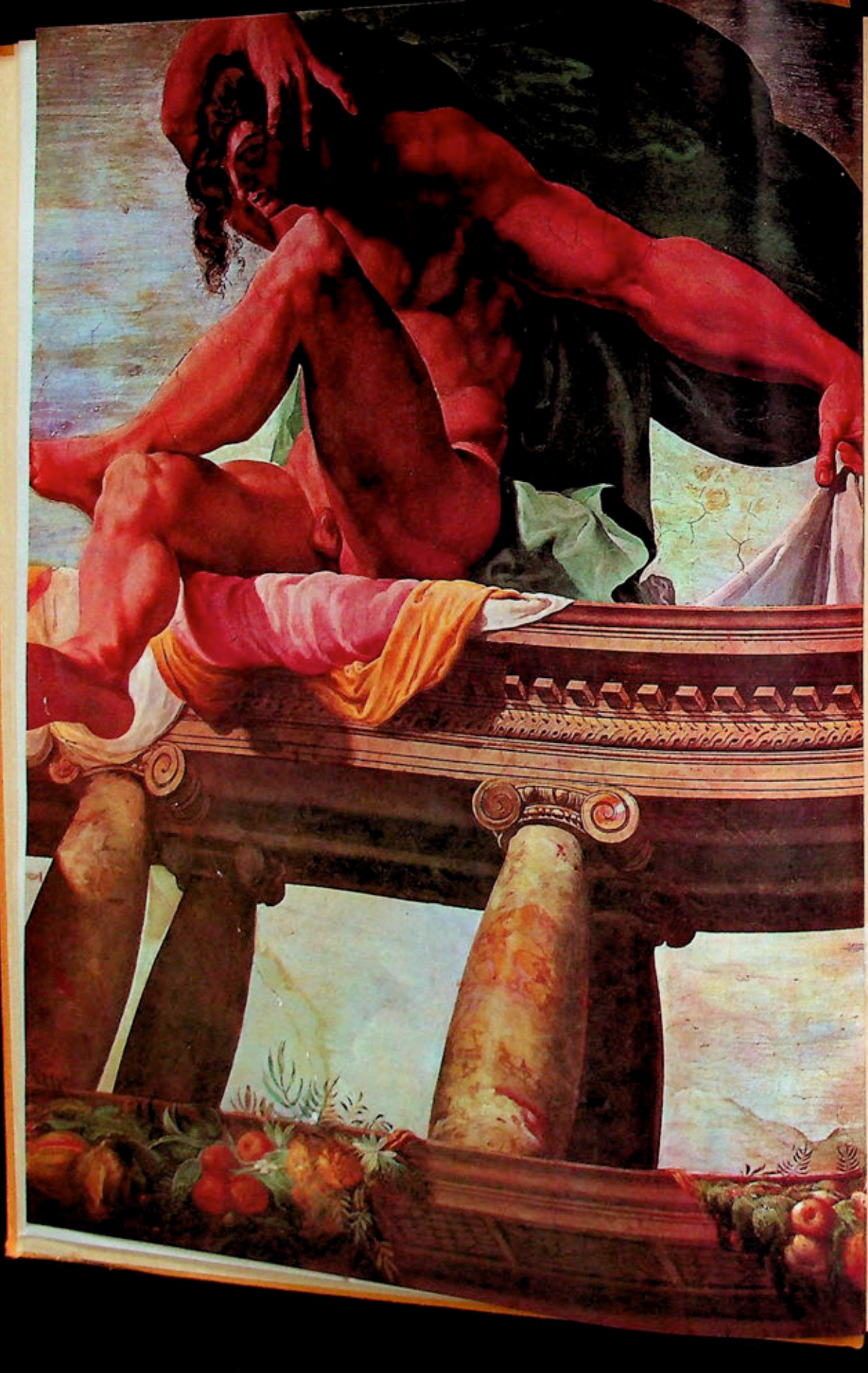
L'ŒIL du décorateur

48 Un palais romantique à Venise, par A. Rubin de Cervin Albrizzi

54 Villa Palmieri, par Enrichetta Ritter

64 Idées italiennes

72 Une serre en Piémont, par Enrichetta Ritter



2. Neptune apparaissant devant le navire d'Ulysse. Peinture de Tibaldi au plafond de la première salle du palais Poggi.

Les salles d'Ulysse au Palazzo Poggi

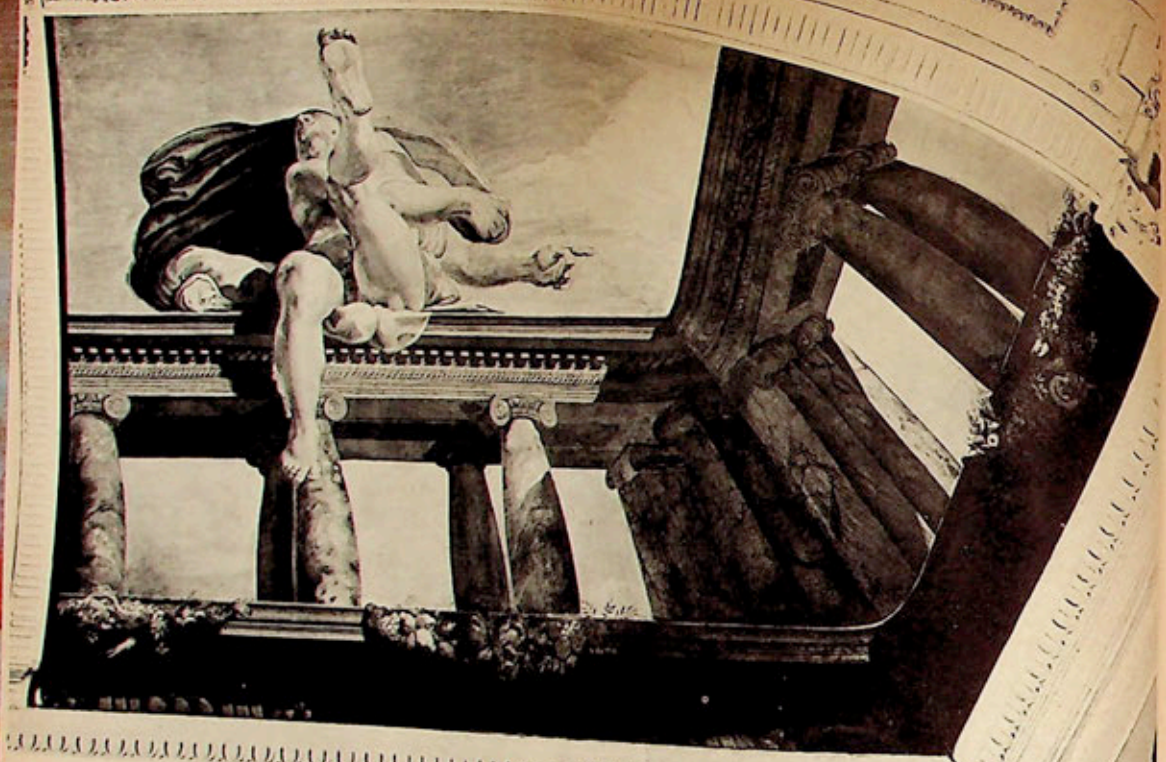
par Antoine Schnapper

Evoquant l'Odyssée, les plafonds de Pelegrino Tibaldi sont un bel exemple de la verve du maniérisme bolonais

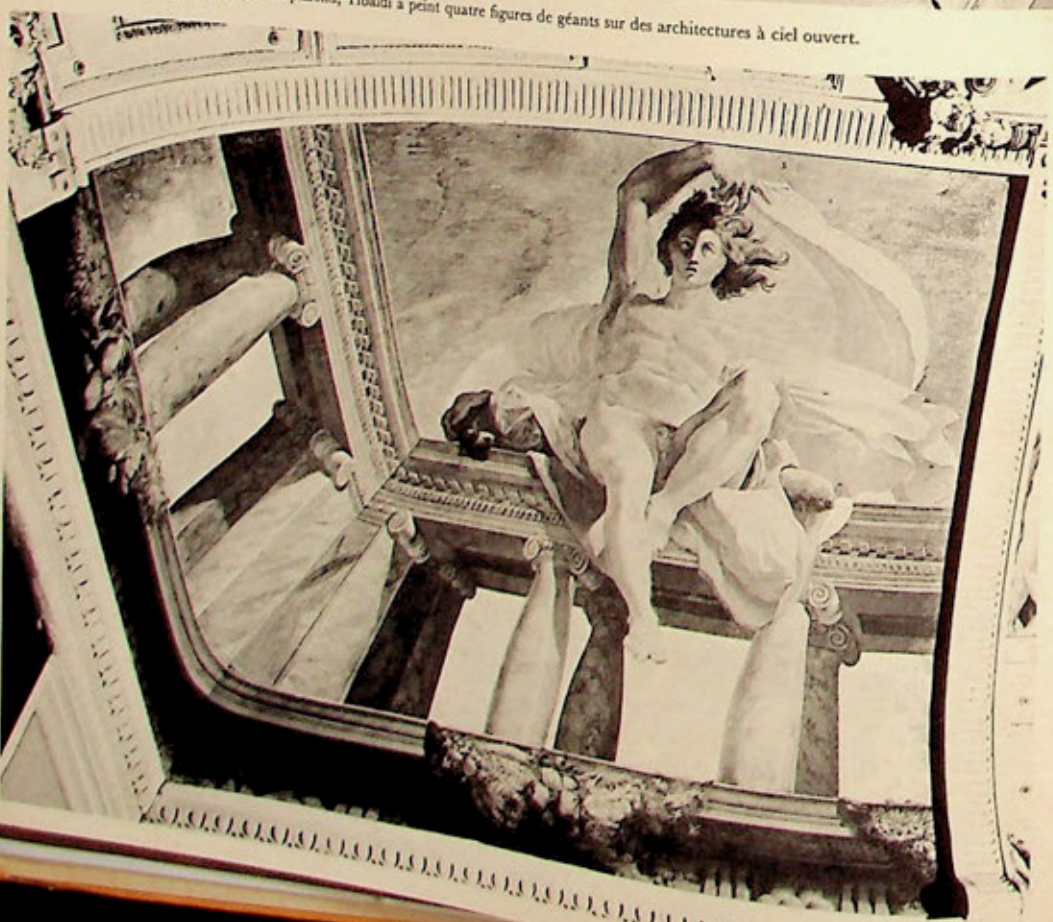
Notre époque redécouvre avec délectation les égarements et les frissons du « maniérisme ». Nous apprenons à distinguer dans cette peinture fiévreuse des personnalités, des courants, des époques, à ne pas confondre le maniérisme issu de Raphaël avec celui qui se réclame de Michel-Ange.

Dans la production considérable qu'on peut rattacher à la peinture maniériste michelangelesque, l'une des œuvres les plus fortes et les plus joyeuses est conservée au palais Poggi de Bologne, qui abrite maintenant à la fois le noyau principal de l'Université et l'*Accademia delle Scienze*: Polyphème martyrisé par Ulysse se débat au-dessus de la tête des sages membres de cette Académie, héritière de l'illustre *Accademia Clementina* fondée en 1706 par le comte Marsigli.

1. L'un des géants peints aux angles du plafond, dans la même salle.



3 et 4. Aux angles du plafond, Tibaldi a peint quatre figures de géants sur des architectures à ciel ouvert.



Le cardinal Giovanni Poggi (ou Poggio) (1494-1556) n'est pas une figure de premier plan dans l'histoire mouvementée de l'Eglise au XVI[e] siècle, mais, si peu connue soit-elle, elle ne manque pas de relief. Venu à l'état religieux à la suite d'un veuvage précoce, il fait une brillante carrière de fonctionnaire pontifical au service de Clément VII puis de Paul III. Il se spécialise dans les questions de finance et est envoyé comme collecteur apostolique en Espagne à partir de 1529. Lié à Charles-Quint, dont il défendait peut-être le parti à la cour pontificale, on lui attribue un rôle dans la désignation de Bologne pour le couronnement de l'Empereur en 1530. Il révèle rapidement son talent pour la politique et ses ambitions, en empiétant sur les attributions du nonce Giovanni Guidiccioni. Dans une lettre que celui-ci adresse au secrétaire de Paul III en 1537, il écrit: « J'ai été en Espagne, voici bientôt deux ans, comme une ombre de nonce, et Poggio a été nonce et collecteur ». Dans cette lutte, Poggi l'emporte, il devient nonce (il le sera également en Allemagne en 1544), Trésorier général, évêque de Tropea et semble à l'apogée de sa fortune. Mais avec l'avènement de Jules III (1550) sa carrière tourne court, il démissionne de son poste avantageux de Trésorier Général au début de 1551; en compensation (?) il est élevé au cardinalat à la fin de cette même année. Par générosité ou par calcul, il fait cadeau au nouveau Pape de la « vigne » qu'il possédait près de la Porta del Popolo, afin d'agrandir le terrain où se construisait la célèbre « Villa Giulia ». Notre cardinal était naturellement amateur d'art, nous savons qu'il collectionnait les antiques: le savant Gualdi (Lilio Gregorio) nous parle d'un vieux marbre déterré dans la vigne qui sera ensuite offerte au Pape.

Poggi restait attaché à sa ville natale et décide, avec son frère Alessandro, d'y faire élever un palais, dont les travaux commencent en 1549. Sa demi-disgrâce en 1551 a dû réduire ses ressources et nous le voyons bientôt s'inquiéter pour l'achèvement de son palais. Dans le testament qu'il rédige en 1554, il charge ses héritiers de vendre tous ses objets précieux (« omnia aurea et argentea ac gemmas et margaritas ac bona jaculia pretiosa et omnia analos et catenas ») pour mener à bonne fin cette construction. Celle-ci était dirigée par l'architecte B. Triachini, mais une tradition peu sûre, étant donné l'âge de l'artiste, veut que notre Pellegrino Tibaldi, qui devait devenir aussi un architecte fort connu, notamment pour ses travaux à Milan, ait participé à la construction. Quand le jeune Tibaldi (il a 27 ou 28 ans) revient à Bologne où il avait passé son enfance, sans doute au début de 1555 (S. Bottari) plutôt qu'en 1554, le palais devait être déjà bien avancé puisque la décoration intérieure avait été commencée par Niccolò dell'Abbate juste avant son départ pour la France (1552). Pellegrino Tibaldi va poursuivre son œuvre et décorer une chapelle, également pour le cardinal Poggi et sa famille, dans l'église toute proche de S. Giacomo Maggiore. Cette décoration, laissée inachevée, sera complétée par Prospero Fontana.

Entrons au palais Poggi. Les peintures de Niccolò dell'Abbate, dans les salles à l'étage, occupées maintenant par la Bibliothèque universitaire, forment des frises qui couvrent la partie supérieure des murs, juste sous le plafond. Ce système de décoration, dans lequel la plus grande partie des murs était recouverte par des tentures ou des cuirs, très fréquent au XV[e] siècle, restera en usage à Bologne au moins jusqu'à la fin du XVI[e] siècle: on se rappelle que les Carrache l'ont utilisé au palais Fava et au palais Magnani-Salem. Au contraire, ce sont deux plafonds que Tibaldi est chargé de décorer.

Les deux salles où il travaille sont de dimensions médiocres (l'une a environ douze mètres sur huit, l'autre dessine approximativement un carré de six à sept mètres de côté), la discrétion du décor s'oppose aux vastes entreprises que certains Florentins comme Cristofano Gherardi conduisaient à la même époque. Au lieu d'un grand cycle complexe, voire confus, à la gloire d'une idée ou d'un prince, Pellegrino Tibaldi est chargé d'illustrer par des images bien lisibles le livre de prédilection d'un humaniste: l'*Odyssée*. Mario Fanti a rappelé récemment que les aventures d'Ulysse ornaient aussi vers la même époque la villa campagnarde d'un autre et plus célèbre humaniste bolonais: Ulisse Aldrovandi. La décoration de la plus grande des deux salles du palais Poggi se complétait par de petits vitraux enchâssés au milieu de la fenêtre et qui ont été identifiés récemment au Musée Civique de Bologne: eux aussi, dessinés par Tibaldi, sont consacrés à Ulysse.

Le système décoratif des deux pièces est assez différent. Pour le plus grand plafond,

5. Eole donne l'outre des vents à Ulysse.
Plafond de la première salle du palais Poggi.

6. Ulysse et ses compagnons fuient après l'aveuglement du cyclope.
Première salle du Palais Poggi.

qui est en même temps le mieux conservé, Pellegrino Tibaldi reprend une idée utilisée par Raphaël et son équipe dans la décoration des Loges du Vatican et qui consiste à combiner, sans souci de logique, les deux grands types possibles de décoration: faux tableaux de chevalet accrochés au plafond *(quadri riportati)* et percées illusionnistes qui prolongent l'espace réel de la pièce à décorer par un espace imaginaire construit à l'aide d'une architecture peinte en perspective. Comme Raphaël, Pellegrino Tibaldi dispose ces ouvertures fictives aux angles et place sur les côtés de son plafond et au centre cinq grands tableaux. Le tableau central qui représentente l'aveuglement de Polyphème, plus grand, se détache de l'ensemble par le relief plus marqué de son cadre. Les neuf compartiments sont séparés par de larges bandes décoratives qui associent des stucs au profil peu marqué avec des

8

figures peintes. Le décor de stuc comprend des motifs géométriques, des guirlandes et des masques grimaçants d'effet comique.

Le tableau central est entouré de deux tableaux en hauteur *(Ulysse et ses compagnons fuient après l'aveuglement du Cyclope* et *Eole donnant l'outre des vents à Ulysse)* et de deux compositions en largeur *(Ulysse chez Circé* et *Neptune apparaissant devant le navire d'Ulysse.* Voir page 3*)*. Tous ces tableaux sont l'occasion d'un déploiement de formes humaines ou animales en mouvement dont le jeu dynamique est souligné par l'alternance des couleurs chaudes et froides. La queue du Triton qui accompagne Neptune est un bon exemple de ce procédé, au premier plan d'un véritable bouquet de torses humains et de cous de chevaux dont les arabesques se répondent avec bonheur. (Une petite copie ancienne de cette étonnante composition se trouve

7. Quatre génies dansant. Plafond de la seconde salle décorée par Tibaldi au palais Poggi.

8. Ulysse sauvé par Ino. Plafond de la seconde salle du palais Poggi.

au Musée de Bordeaux, inventaire n° 5767.) Polyphème, dominant toute la pièce (mais décalé à gauche du tableau central) se débat dans un paroxysme de souffrance qui rappelle le Laocoon, mais ne trouble pas l'alignement de son corps sur un arc de cercle parfait.

La seconde pièce a un décor plus complexe dans lequel les représentations figurées occupent moins de place. On retrouve dans les stucs dorés l'association de formes géométriques et de guirlandes mais ce décor exubérant empiète sur les scènes peintes dont la forme est plus compliquée que celle des « tableaux rapportés » de la pièce voisine. Les angles sont occupés par des sortes de colonnes juxtaposées qui ressemblent à des tapis roulés, divisés en une douzaine de bandes parallèles dont la décoration varie. Une partie de l'angle est masquée par un panneau concave orné d'une figure en pied entourée de termes. Partout dans le détail de la décoration apparaissent des masques peints d'un dessin très fin et fantaisiste. Entre la base des quatre grandes scènes et le sommet de la corniche, on trouve des masques en stuc doré posés en biais et qui ressemblent étrangement à Ulysse! Le centre du plafond est occupé par quatre génies dansant (voir page 4), thème surtout décoratif qui ne se rattache pas à l'histoire d'Ulysse plus aisément que celui des géants (les vents?) perchés sur les colonnades peintes de la pièce voisine; leur style rappelle un plafond de Perino del Vaga au Vatican.

Les couleurs des peintures, très différentes de celles de la grande salle où, légères, elles sont dominées par le vert clair et un jaune doré, sont ici plombées et intenses. Plutôt que le résultat d'une recherche originale de Tibaldi, comme le pense Briganti, il faut sans doute y voir la marque de restaurateurs dont Zanotti au milieu du XVIII[e] siècle déplorait déjà l'intervention.

Les sujets, empruntés à des épisodes très éloignés dans l'Odyssée, nous montrent le naufrage d'Ulysse, son sauvetage par Ino, fille de Cadmos (chant V, voir page 7). On voit aussi son arrivée à la cour d'Alkinoos (chant VII) et ses compagnons dérober les bœufs du Soleil (chant XII, voir page 8).

Si l'humour, qu'on retrouve si souvent dans la peinture bolonaise, apparaît déjà dans le choix de certains sujets, dans le ridicule des compagnons d'Ulysse, il éclate dans le style de l'ensemble qui devient une caricature de l'art de Michel-Ange et singulièrement du plafond de la Chapelle Sixtine. Les allusions à cette œuvre sont nombreuses: le Neptune désinvolte dérive de la figure célèbre d'Adam tandis que le Polyphème aveuglé a la même origine, combinée sans doute avec le souvenir du Laocoon. De même, les ahurissantes figures de géants posées en équilibre instable sur les colonnades peintes (Fragonard passant par Bologne deux siècles plus tard n'a pas manqué de les dessiner) sont une réminiscence bouffonne des ignudi et des esclaves du « terrible » Michel-Ange. Le drame s'est fait comédie.

Le verve du peintre, bien loin de tirer des récits homériques une leçon édifiante, se complaît dans des aventures picaresques dont le héros ne sort pas toujours à son avantage. Ici on voit Ulysse-à-la-barbe-bifide, allongé à plat ventre sur son radeau et battant l'air de ses jambes, qu'Ino tire de l'eau; là, c'est un compagnon-à-l'œil-de-vache qui se retourne vers nous et, le doigt sur la bouche, nous demande de ne pas faire de bruit pendant que ses amis volent les bœufs du Soleil.

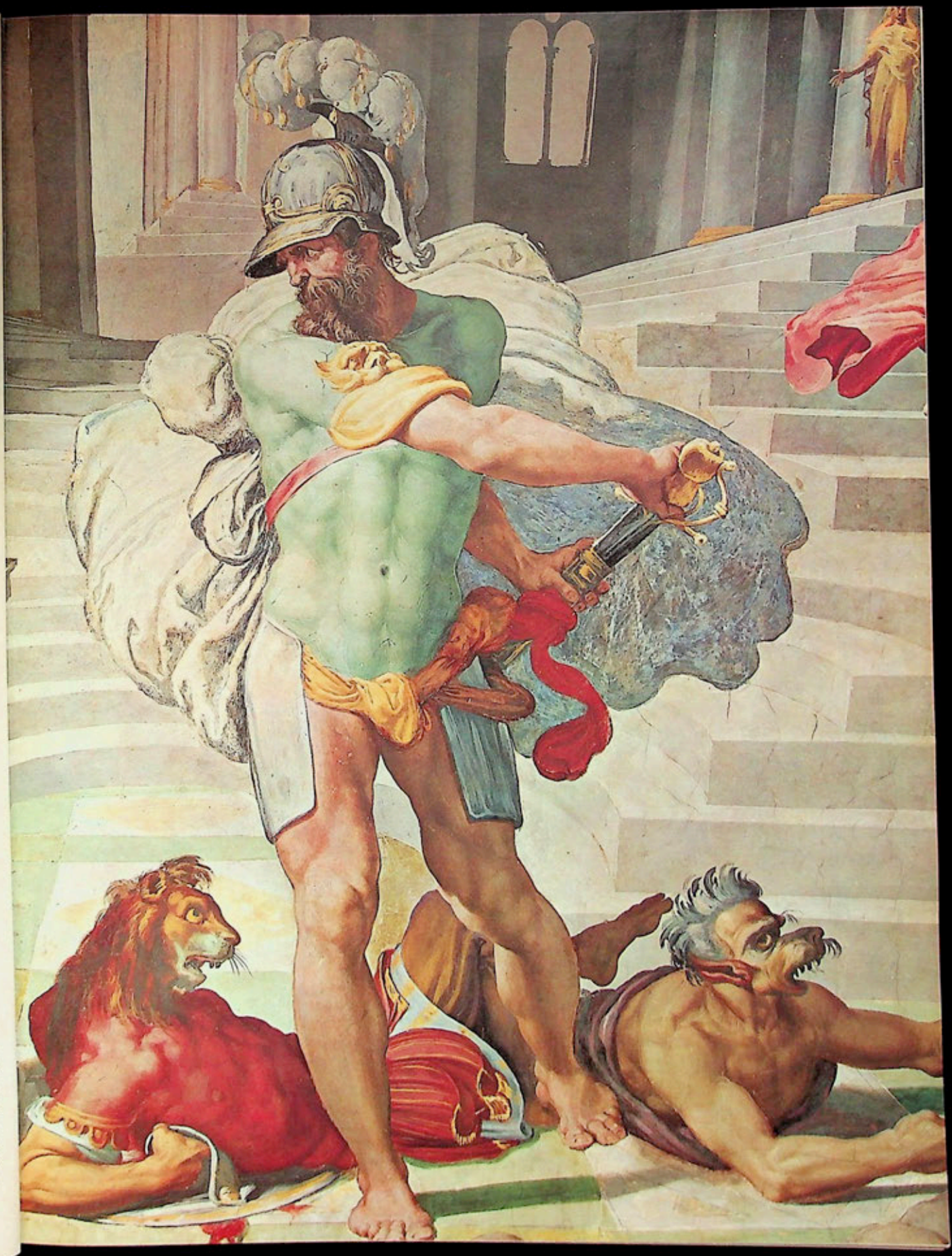
Les détails de style contribuent à cette gaîté, voyez l'insistance avec laquelle Tibaldi détaille les gros orteils de ses personnages et leur donne presque une vie autonome: nous sommes bien loin des anatomies dramatiques du divin Michel-Ange, dont il ne reste plus, peut-être, qu'une certaine qualité du dessin. Sans doute avons-nous tort aujourd'hui d'être plus sensibles au comique des figures qu'à la parfaite habileté de la ligne.

L'humour de Pellegrino Tibaldi n'a pas été senti par ses contemporains. Les Bolonais ont pris très au sérieux cette entreprise qui tranchait d'ailleurs vigoureusement sur une peinture locale alors un peu essoufflée; au milieu du XVIII[e] siècle, alors que les peintures du palais Poggi connaissaient un renouveau de célébrité grâce à une belle série de gravures publiées par les soins de Zanotti, ils ont su persuader Cochin qu'il était en présence d'une œuvre grandiose: « On y voit... des plafonds de Pellegrino Tibaldi qui représentent divers sujets de l'Odissée. On dit que ce maître a précédé les Carrache et qu'ils l'ont beaucoup étudié. Si cela est, ils ne sont point les inventeurs de ce grand caractère de dessein qu'ils ont amené dans la peinture et les morceaux de celui-ci sont d'un caractère (Suite en page 79)

9

5. Les compagnons d'Ulysse dérobent les bœufs du Soleil. Deuxième plafond de Tibaldi.

10. Ulysse chez Circé. Détail d'une composition peinte au plafond de la première salle décorée par Tibaldi.



1. Paolo Uccello: «La bataille de S. Romano». Détail. Londres, National Gallery.

2. Giotto : « Saint François chasse les démons d'Arezzo ». Basilique d'Assise.

Vasari en son temps et aujourd'hui

par André Chastel

Une nouvelle édition critique des « Vite » permet d'apprécier l'importance du livre célèbre à la lumière de l'érudition contemporaine

La littérature artistique florentine commence à Dante. Dans quelques vers fameux du « Purgatoire »

Credette Cimabue nella pittura
Tenere il campo, ed hora ha Giotto il guido
Si che la fama di colui escura,

on avait un parallèle, destiné à illustrer la précarité de la gloire humaine, qui présentait les deux figures d'initiateurs de l'art moderne, que la postérité a précisément retenus. Ces vers ont frappé les commentateurs, de telle sorte que les gloses à la *Commedia*, en apportant quelques informations sur ces personnages, fournissaient un apport utile à l'histoire des artistes; dans sa vie de Giotto et de Cimabue, Vasari a fort habilement tiré parti du passage du poète. Les Florentins ont eu de bonne heure le sentiment qu'il fallait raconter leur propre histoire. Dans les chroniques, l'éloge politique de la cité comportait obligatoirement la mention des réalisations communales, d'où une certaine part faite aux édifices typiques, la cathédrale ou le Palais Vieux. D'autre part, on introduit à côté des juristes et des médecins, certains artistes notables dans les listes de *uomini famosi* dignes d'admiration, et cela à un moment où les chroniques étrangères ne connaissaient que les événements des cours et la guerre. Un texte comme l'éloge de Florence et de ses grands hommes placé par Landino en tête de l'édition monumentale de la « Divine Comédie » (1482) est évidemment exceptionnel en Occident. Il témoigne au temps de Laurent d'une conscience des prestiges de la culture, dont l'entreprise de Vasari fut au temps du grand Duc la manifestation finale. L'ouvrage trouve donc son origine dans la tradition municipale, dans la glorification des « illustrations » de Florence.

Le sculpteur Ghiberti, ayant eu des ambitions de théoricien, avait rédigé vers 1450, une sorte de chronique universelle des arts conduisant jusqu'au renouveau moderne; elle comportait l'histoire antique (d'après Pline) et, en un second volet, l'histoire récente, depuis Cimabue jusqu'à Ghiberti lui-même. Vasari l'a connu mais il n'eut guère à s'en servir. La préparation directe de son entreprise est plutôt dans les recueils que des

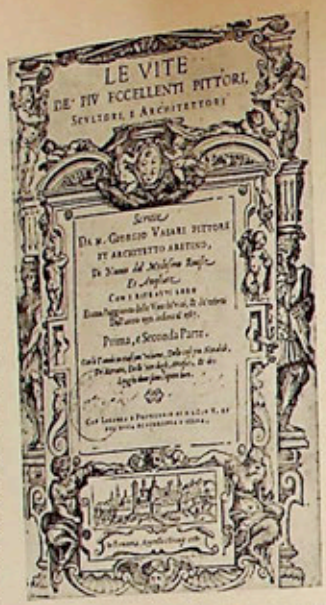
amateurs florentins avaient commencé à rédiger au début du XVI^e siècle, où quelques anecdotes typiques, une ébauche de catalogue, une rapide appréciation du rôle historique de chaque personnalité, donnent un caractère spécifique et précis aux listes d'artistes, dorénavant extraites du contexte des « hommes illustres ».

Les plus intéressants de ces recueils incomplets et restés manuscrits mais déjà notables sont celui d'un inconnu anonyme dit « Magliabecchiano » (rédigé dès 1520 à 1535 environ) et celui d'Antonio Billi. Le premier avait encore cru nécessaire d'ouvrir son histoire avec un panorama de l'art antique compilé d'après les mornes sources habituelles. C'est un parti dont Vasari saura se libérer, en plaçant, en dehors du développement du livre, une introduction qui déroule le récit habituel de la grandeur antique et de l'abominable décadence médiévale. Mais, les deux auteurs avaient condensé pour plus de cinquante maîtres du Trecento et Quattrocento toutes sortes d'informations et de détails, que Vasari put directement utiliser.

Vasari fera son profit de tout ce matériel de traits d'esprit, de filiations, de références utiles; il amplifiera ce « trésor » des anecdotes et des notations traditionnelles, pour en faire avec une formidable autorité le tissu continu de ses *Vite*. Il a senti qu'il fallait développer le tour un peu étroit de ces récits sur Giotto, Orcagna, Lippi. Il l'a fait en remontant à l'art des *novellisti* florentins, dont il est à bien des égards le brillant et souvent charmant héritier. A cet égard, un morceau type et, on peut bien le dire, un morceau de bravoure, est la vie de Buffalmacco où Vasari fait délibérément concurrence à Sacchetti pour présenter

5. Ce dessin attribué à Botticelli a fait partie de la collection de Vasari. Paris, Musée du Louvre.

les *burle*, facéties, bons et mauvais tours, d'un « Eulenspiegel » peintre. On observera avec quel soin, dans les vies pauvres en information, comme celle de Cimabue, ou même celle de Giotto, les anecdotes interviennent pour donner une certaine cohérence au récit, comment dans les vies relativement bien informées, comme celle de Piero della Francesca et de Botticelli, elles colorent opportunément d'une note d'humour l'exposé technique. Souvent, la présentation d'un



4. Frontispice de la 2^e édition de l'ouvrage de Vasari publié à Florence en 1568.

peintre mineur, d'un petit disciple, rattaché plus ou moins artificiellement à la personnalité d'un maître, s'achève en petit conte amusant.

... Mais Vasari a encore su intégrer à son œuvre une importante source d'information: la littérature des guides et répertoires où sont repérées et décrites les œuvres d'art notables des églises et parfois des palais. Rome avait donné dès le moyen-âge naissance aux guides de pèlerinage, aux livrets de *mirabilia*, qui se transformaient lentement en opuscules modernes, par exemple avec le petit recueil de *Mirabilibus novae urbis Romae* dédié à Jules II en 1509 par le chanoine Albertini qui en 1510 publiait un *Memoriale* analogue pour Florence. A Venise M. A. Michiel (c'est le vrai nom de celui que l'on a longtemps appelé l'« anonyme » de Morelli), venait d'aborder l'entreprise plus neuve, et non moins utile, de décrire les collections importantes de Padoue et de Venise. On doit à ces amateurs des renseignements de premier ordre, et Vasari, tout le premier, dès l'édition de 1550, et plus encore dans celle de 1568, inclut dans ses *Vite* des notes précises sur des localisations, des ouvrages déplacés, définit des emplacements utiles à connaître, signale des collections (...) C'est là qu'on retrouve la curiosité d'esprit et l'initiative propres aux Toscans. Autant que par la qualité humaine due à la vivacité des récits et à la fleur des anecdotes, l'ouvrage de Vasari vaut, par la vigueur des descriptions et une aptitude à l'analyse et à la qualification, bien supérieure à tout ce qu'on rencontrait jusque-là. Certes, sa démarche nous paraît souvent conventielle et même gauche; il y a dans son style une quantité fatigante de formules toutes faites (...) Mais si l'on fait la part des conventions du language artistique, on s'aperçoit vite que le répertoire des épithètes est assez souple et efficace; même lorsqu'il s'agit de peintres du « Trecento », dont il reconstitue l'œuvre tant bien que mal, Vasari a parfois un bonheur d'expression révélateur; il parlera par exemple, à propos d'un élève de Giotto, de « la solita unione de colori il che era propio di questo pittore » et cette notion de « style lié dans la couleur » a inspiré à Roberto Longhi la restitution de la figure originale de Stefano Fiorentino (...) Chez lui, le praticien s'exprime volontiers et l'accent devient alors convaincant et efficace. Il ne manque d'ailleurs pas de souligner qu'il est retourné à Assise, par exemple, revoir plus soigneusement les fresques qu'il croit de Giotto. Il donne du cycle de Piero à Arezzo, qui lui est familier, un aperçu incomplet mais assez puissant. La seule faiblesse de sa méthode est qu'il n'embrasse que rarement, élément par élément, un grand ouvrage. Il va à ce qui l'a intéressé, à ce qu'il croit l'essentiel, et, dans un certain nombre de cas, il cherche l'effet littéraire dans ce qu'on appelait la description poétique, recette courante de la culture maniériste. Pour Giotto, pour l'Angelico, et plus encore pour les maîtres du XVI^e siècle, il a bien fallu que Vasari fasse un certain étalage de « dons littéraires », qu'il devait à la fréquentation des Giovio, des Valori... et qui répondent à des ambitions plus hautes.

On ne peut oublier, en effet, ce que la conception même de l'histoire de l'art « par artistes », doit aux modèles antiques repris et valorisés par la culture humaniste. Pline déroulait l'histoire de l'art antique comme une suite de petits médaillons avec listes d'œuvres. Ce n'était pas le grand modèle à suivre, mais Plutarque, Suétone... ont donné l'exemple des biographies construites et organisées en recueil. Vasari en a conservé l'idée d'une construction continue; un certain enchaînement significatif constitue la trame de son livre. Il y a une structure de l'œuvre qui commande étroitement la distribution des biographies et pourtant chacune de celles-ci est traitée comme un récit complet, avec sa progression, son thème moral, son problème artistique. (...) Dans la mesure même où Vasari en fait un petit et parfois, comme dans le cas de Giotto, un grand conte coloré de bonne humeur (vie de Buffalmacco), de curiosité pour un excentrique (vie d'Uccello), d'insidieuse indulgence (vie de Botticelli), de feinte impartialité (vie de Pérugin)..., dans cette mesure même, la « personnalité » de l'artiste se dégage et vient envelopper l'énumération des œuvres. Cet intérêt pour les individus, pour les comportements, dans leurs différences irréductibles... est la marque de la culture et de la fine psychologie florentine. Le discours de Vasari tend vers une savoureuse « caractériologie »; il est pénétré de curiosités psychologiques et humaines qui le rendent attachant, en dépit des affectations, des snobismes et des faiblesses. Il convient de lui restituer pleinement cette disposition d'esprit et de retrouver dans son œuvre une sorte de « comédie humaine » de bon aloi, même si, par sa nature même, son entreprise encyclopédique manifeste de tout autres ambitions.

L'insistance de Vasari sur le portrait est très remarquable. C'est un point qu'il faudrait examiner par rapport aux idées de la Renaissance et aux préoccupations « maniéristes ». Dès la vie de Giotto, par exemple, Vasari n'a de cesse qu'il n'ait expliqué que le but de l'art est d'immortaliser la figure humaine, et avant tout la physionomie des grands hommes, de telle sorte que la première manifestation du naturalisme moderne devait être un portrait, et, de préférence, celui d'un génie, le soi-disant portrait de Dante par Giotto au Bargello fournissant à point nommé l'exemple (malheureusement mauvais) qui s'imposait. (...) Les auto-portraits font ses délices, et dans la seconde édition Vasari introduira des bois gravés reproduisant, au besoin de chic, les traits vrais ou supposés des artistes. Notre auteur s'en expliquera avec esprit. Le fond de sa pensée est certainement qu'il faut au moins assurer aux peintres le bénéfice de la merveilleuse aptitude de la peinture qui est de conserver les traits de la physionomie. Il le déclare assez naïvement dans le « proemio » général de l'art: il est triste que les œuvres soient ruinées, il est plus triste encore que le nom soit perdu à jamais. Il y a donc une certaine connivence naturelle entre la peinture et l'histoire, toutes deux filles de mémoire et au service de la grandeur humaine. Ni Dante ni Pétrarque, ni Machiavel ni Guichardin, ne pensaient autrement. Vasari est de la même lignée.

Pour faire suite à ce fragment de son introduction à paraître, Monsieur André Chastel a choisi, parmi les notices du biographe toscan, les extraits des vies de Paolo Uccello et de Piero della Francesca que nous présentons ici.

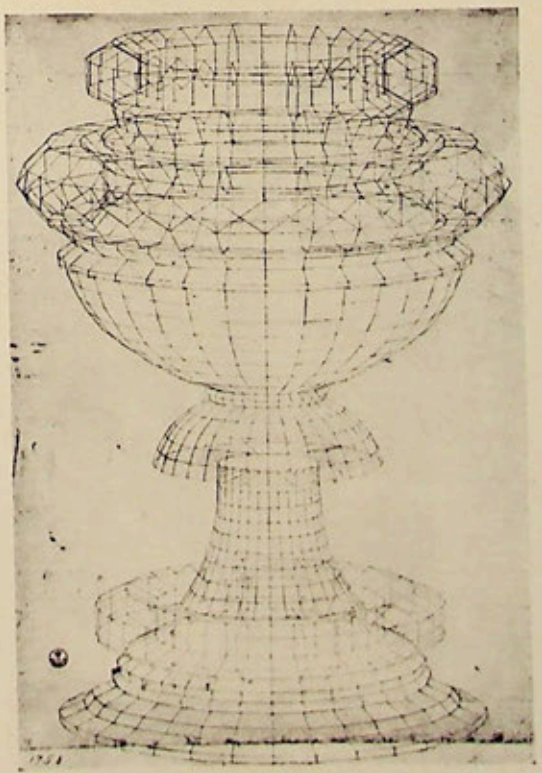
Vie de Paolo Uccello

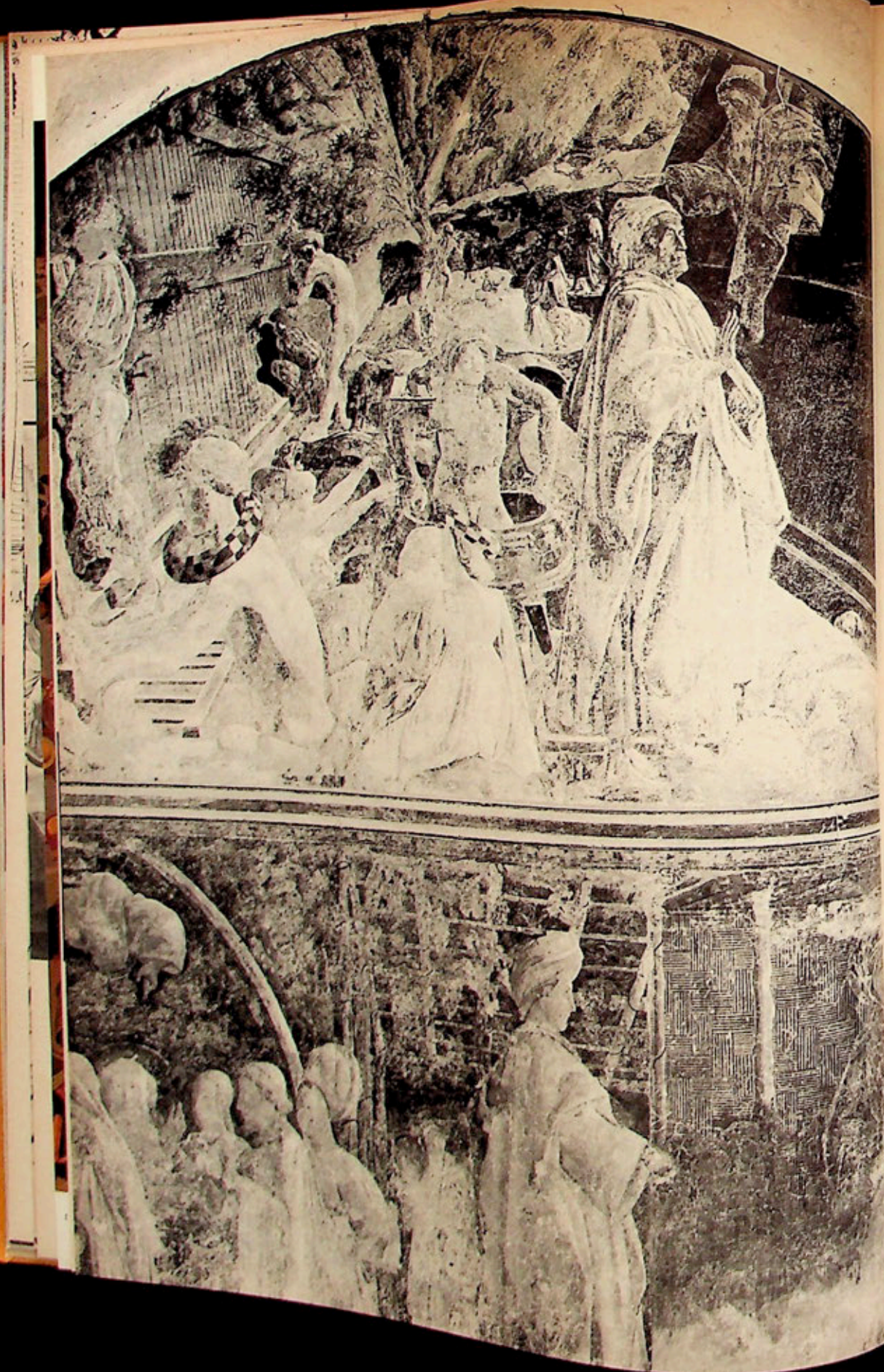
Cette biographie, écrite avec verve, a beaucoup fait pour la gloire du peintre qu'elle présente. C'est aussi l'une des plus explicites, des plus révélatrices des partis pris et des étroitesses de Vasari. Celui-ci a énoncé d'emblée la « morale » du récit et de l'œuvre: Uccello est un grand artiste qui a gaspillé son talent à la poursuite de chimères. Ce thème est fréquent dans les *Vies*. Seules les chimères changent: ici le jeu mathématique dans l'art, c'est-à-dire la perspective.

... Malheureusement Vasari a été gêné par une terrible erreur de chronologie; il a placé Uccello avant Brunelleschi et Masaccio, qui furent les deux vrais inventeurs de la perspective; il ignore en quoi consistent les innovations du premier, dont il a vu cependant les étonnantes études, qui ne laissent aucun doute sur son savoir. Ses explications sont assez vagues, et il manquera à jamais un exposé sur les études passionnantes de géométrie des années 1420-1430. Vasari présente quelques tours de force d'Uccello, ce qui ne l'éloigne pas trop de la vérité

5. Paolo Uccello: « Cavalier en armure ». Florence, Musée des Offices.

6. Paolo Uccello: « Un calice ». Etude de perspective. Florence, Musée des Offices.





historique, car Paolo n'avait pas été un théoricien comme Alberti (ou Léonard), il n'a sans doute pas lu les traités d'optique que connaissait Ghiberti, et ses recherches relevaient surtout de la géométrie projective pour la représentation de solides compliqués, avec, par suite, un caractère artisanal très marqué.

... Vasari ne dissimule pas son admiration pour l'abondance imaginative et le naturalisme de ce gentil « Paul des oiseaux »: il décrit avec insistance les multiples trouvailles qui garnissent les grandes compositions de batailles, ses paysages et ses scènes animalières. Il ne s'aperçoit pas évidemment que c'est là le développement du goût du « gothique international », dont un Pisanello (ca. 1397-1455) n'est pas un représentant moins important qu'Uccello. Vasari note, sans en comprendre toute la portée, les « caprices » de couleur et le riche répertoire animalier de Paolo. Il sent que cette précision graphique et l'élégance des silhouettes ont préparé l'avenir ... En exagérant sans doute l'apport et l'originalité de Paolo, Vasari a tiré de cette carrière ingénieuse et riche, une de ses plus heureuses narrations.

Paolo Uccello aurait été le talent le plus charmant et le plus inventif de la peinture depuis Giotto, s'il eût pris pour les figures et les animaux, autant de peine et de temps qu'il en perdit dans l'étude de la perspective. Bien que cette étude soit belle et féconde en recherches, à s'y adonner sans mesure, on ne fait que consumer temps après temps, forcer sa nature et charger son esprit en préoccupations qui détruisent sa spontanéité naturelle et le rendent stérile et tortueux. On en tire, en s'y attachant plus qu'aux figures mêmes, un style sec, tout en contours; c'est là ce qui arrive pour trop de minutie dans le travail. Et cela rend souvent solitaire, bizarre, mélancolique et pauvre. Tel est le cas de Paolo Uccello; doté par la nature d'un esprit pénétrant et subtil, il n'eut plaisir qu'à l'étude des points de perspective difficiles, voire insolubles; recherche qui, malgré de belles trouvailles, devinrent si gênantes pour les figures, qu'en vieillissant, il les fit de plus en plus mauvaises.

... Paolo, sans jamais s'accorder le moindre répit, s'adonna donc aux recherches les plus difficiles de l'art; il porta à sa perfection la manière de construire la perspective par l'intersection des lignes tirées à partir des plans et des élévations des édifices, jusqu'aux faîtes des corniches et des toits; il les faisait se réduire et diminuer vers le point de fuite, après avoir établi plus haut ou plus bas, à son convenant, le point de vue du spectateur (1).

... Enfin, il s'appliqua tant à ces questions qu'il créa une méthode et des règles nouvelles pour situer les figures sur les plans où elles posaient leurs pieds, et où elles diminuaient peu à peu, au fur et à mesure qu'elles s'éloignaient vers le fond du tableau, ce qu'on avait fait avant lui au jugé (2).

Il trouva également une méthode pour dessiner les nervures et les arcs des voûtes, le raccourci des plafonds qui semblent s'enfoncer entre les caissons et les poutres, pour peindre des colonnes rondes dans l'encoignure d'une maison, qui, tout en épousant l'angle, le corrigent par le dessin en perspective et le jeu des plans (3). Au milieu de ces préoccupations, il en vint à demeurer seul, comme un

(Suite de le « Vie de Paolo Uccello » en page 77)

8. Portrait de Piero della Francesca. Gravure publiée par Vasari en tête de la vie de l'artiste.

Vie de Piero della Francesca

Vasari, ayant prévu d'illustrer dans chaque vie une grande vérité morale, a cru devoir associer à celle de Piero une présentation exagérément dramatisée du sort fait aux écrits théoriques du peintre, en imaginant un odieux plagiat commis par fra Luca Pacioli, compatriote de Piero. L'illustre mathématicien, conférencier scientifique des cours d'Urbin et des cercles savants de Venise, de Milan, a pourtant déclaré aussi nettement que possible sa dette envers Piero; s'il a négligé de mentionner qu'il n'était pas l'auteur du *Libellus de quinque corporibus regularibus* de Piero, donné à la suite du *De divina proportione*, le plagiat apparaît comme compensé par la publicité faite aux capacités mathématiques du maître de Borgo. Cette indication a tellement frappé Vasari que toute la biographie est dominée par cette interprétation partielle et finalement tendancieuse du génie mathématique de Piero, qui apparaît comme une sorte d'Uccello supérieur et non florentin.

Après trois siècles d'oubli et de méconnaissance, la recherche moderne a rendu à Piero une autre stature et à son œuvre une autre signification que Vasari ne pouvait évidemment concevoir, car elle rentre dans une perspective plus large, où il faut conjuguer avec le style magistral d'Arezzo et du *Baptême*, l'apport d'Antonello et la genèse des Bellini. Piero est, en fait, le génie le plus complet du XV^{e} siècle; il a définitivement associé dans la première « synthèse spatio-chromatique » la couleur claire de Domenico Veneziano — dont il fut le collaborateur à San Egidio, ce que Vasari oublie de mentionner — à la construction ferme de Masaccio; son œuvre développée sur les deux versants des Apennins, constitue entre 1440 et 1470 l'articulation maîtresse de la Renaissance pré-classique.

Familier avec le chef-d'œuvre de l'église Sainte-Croix d'Arezzo, Vasari en fournit une description détaillée et assez remarquable. Il ne relève pas seulement les trouvailles de détail, mais aussi la « maniera dolce e nuova » du peintre, et avec un grand bonheur d'expression, parle des « colonne divinamente misurate ». Il donne de bonnes informations sur les ouvrages du peintre à Borgo, comme la *Madone de la Miséricorde* et la *Résurrection du Christ*. Les allusions aux travaux exécutés du côté oriental des Apennins sont moins précises, sauf pour Ferrare, où Vasari nous renseigne, à peu près seul, sur des fresques disparues qui ont dû avoir une influence décisive sur l'art d'Ercole et de Tura. Sur Urbin, Vasari reste étrangement vague, se contentant d'évoquer le dessin maquette géométrique, qui fait penser à un dessin de marqueterie, au lieu de la *Flagellation* ou du portrait du Duc et de la Duchesse. Il ne mentionne pas davantage la fresque impressionnante de Rimini. Il connaît mieux les choses de Rome, mais c'est ici pour orner la vie de Piero d'une digression intempestive sur Bramantino.

Tous ces disparates rendent donc la « vie » de Piero plutôt décevante, malgré deux ou trois indications irremplaçables. Il est dommage que Vasari n'ait pas tiré un meilleur parti du balancement du monde des cours (Ferrare, Urbin) et de celui des bourgades (Arezzo, Borgo), qui définit la double face du génie à la fois noble et rustique de Piero. Il a coupé son exposé de deux digressions faciles, ajoutant à celle de Bramantino, une longue anecdote sur le peintre paysan Lorentino; le récit est aussi meublé à l'aide d'une bonne histoire paysanne d'Arezzo. Le seul point où Vasari apparaît judicieux et apporte un témoignage, est dans la référence aux deux disciples, Pérugin et Signorelli, entre qui se sont vraiment partagées vers 1470 les deux composantes de l'art supérieur de Piero: l'espace harmonieux et la rigueur plastique.

9. P. della Francesca: « La défaite de Chosroès ». Détail. Fresque de l'église Saint-François d'Arezzo.

Paolo Uccello: « Le déluge. L'ivresse de Noé ». Fresque du Chiostro Verde, à Sainte-Marie-Nouvelle.

10. Piero della Francesca: « La Vierge à l'Enfant ». Pinacothèque de Pérouse.

C'est un sort vraiment lamentable que celui des artistes qui, s'adonnant aux recherches pour le bénéfice des autres et pour leur propre gloire, sont empêchés par les infirmités ou par la mort de mener leur œuvre à son terme. Souvent alors des usurpateurs s'emparent insolemment de leurs ouvrages à peu près achevés et cherchent à cacher leur peau d'âne sous les nobles dépouilles du lion.

... C'est ce qui advint à Piero della Francesca de Borgo San Sepolcro, passé maître dans la mise en perspective des corps réguliers, dans l'arithmétique et la géométrie (14). Il ne put, à cause de la cécité qui le frappa dans sa vieillesse et de la mort publier le résultat de ses travaux et les nombreux écrits que l'on conserve de lui, à Borgo San Sepolcro, son pays (15). Celui qui aurait dû travailler de toutes ses forces à la gloire et à la renommée du maître qui lui avait appris tout ce qu'il savait fut assez perfidement impie pour chercher à effacer le nom de son maître et à usurper l'honneur qui lui était dû en publiant sous son nom, celui de Fra Luca dal Borgo, les travaux du bon vieillard qui n'excella pas seulement dans les sciences mentionnées mais aussi dans la peinture (16).

... Dans sa jeunesse, il s'adonna aux mathématiques et bien que dès l'âge de quinze ans on pût déjà le considérer comme un peintre accompli, il ne les négligea jamais. Faisant des progrès merveilleux dans cette science et dans cet art, il fut employé par Guidobaldo Feltro, l'ancien duc d'Urbin pour lequel il fit quantité de tableaux très beaux, à petites figures, dont la plupart ont péri au milieu des guerres qui ont à plusieurs reprises désolé cet Etat (17). On y conserve cependant plusieurs de ses écrits concernant la géométrie et la perspective, dans lesquels il ne fut inférieur à aucun de ses contemporains et peut-être à personne de quelque temps que ce soit, comme le prouvent tous ses ouvrages. Ils renferment une foule de constructions perspectives, notamment celle d'un vase traité en faces et en carrés, de manière qu'on le voie par derrière, par devant et de chaque côté avec le fond et l'ouverture, c'est assurément quelque chose de merveilleux car il a tracé savamment tous les détails et raccourcis avec bonheur de toutes les sections.

... Ayant terminé ses travaux à Rome, Piero della Francesca retourna au Borgo où sa mère venait de mourir et, dans l'église paroissiale, il peignit à fresque derrière le portail central deux saints qui passent pour une très belle chose. Dans le couvent des moines de Saint Augustin il peignit le tableau du maître-autel qui lui valut de nombreux éloges (15). Pour une Compagnie ou comme on dit pour une Confrérie, il fit à fresque une madone de Misèricorde (16) et, dans le palais des Conservateurs, une Résurrection du Christ qui passe pour le meilleur ouvrage que possède la ville et pour la plus belle de ses œuvres (20).

A Santa Maria de Lorette, il commença en compagnie de Domenico de Venise, la peinture des voûtes de la sacristie, mais la peur de la peste leur fit abandonner ce travail qui fut achevé par Luca de Cortone, élève de Piero, comme nous le dirons en son lieu. De Lorette, s'étant rendu à Arezzo, il peignit pour Luigi Bacci, citoyen arétin, le chœur de l'église de San Francesco, dont la voûte avait déjà été commencée par Lorenzo di Bicci. Il y représenta l'Histoire de la Croix depuis le moment où les fils d'Adam, pendant son ensevelissement, placèrent sous sa langue la graine de l'arbre dont fut tiré, plus tard, le bois, jusqu'à

(Suite de la Vie de P. della Francesca page 78)

11. Piero della Francesca: « L'invention de la croix ». Détail. Eglise Saint-François d'Arezzo.

La sculpture italienne du 18e siècle

par Hugh Honour

1. *Giuseppe Mazza: « Pietà ». Sta Maria di Galliera, Bologne (détruite).*

2. *Giovanni Baratta: « La Tempérance ». S. Ferdinando, Livourne.*

Nulle part au monde autant qu'en Italie la sculpture ne constitue un spectacle de tous les instants. Il n'est pratiquement pas de villes où des statues ne fassent vivre l'horizon, onduler leurs draperies dans la brise. Dans les églises d'innombrables *putti* se tortillent et glissent le long des frises; des saints en extase défaillent avec élégance sur les autels; des docteurs de l'Eglise fulminent des anathèmes du haut des pendentifs des coupoles. Des bustes alignés le long des murs vous dévisagent; des évêques reposent de leur mieux sur des sarcophages en marbre dépourvus de tout moelleux, cependant que des laïcs en perruque et en armure romaine se tiennent debout, plongés dans une conversation avec des anges ou des Vertus, en train de discuter on ne sait quelles *pettegolezze* de l'autre monde. Mais la sculpture n'est en aucune façon un monopole de l'Eglise. Dans toute la péninsule il n'est pas une seule place publique digne de ce nom qui ne s'enorgueillisse d'une figure de bronze ou de marbre de quelque valeur, quand ce n'est pas d'une fontaine où des sirènes et des tritons s'éclaboussent les uns les autres. Les palais et les villas ont aussi leur part de la sculpture italienne. En parcourant les rues de Rome ou de Florence on aperçoit, au bout de porches sombres, des dieux et des héros prenant la pose dans l'ombre des *cortile*, coup d'œil fugitif, supplice de Tantale, qui recommence quelques mètres plus loin.

Dans les escaliers du palais aussi bien que dans les salles on pourra trouver éventuellement des reliefs en stuc ou en marbre et des statues nichées dans les murs. Au milieu des haies soignées, dans les jardins des villas, des acteurs de pierre couverts d'un imperceptible lichen continuent avec de grands gestes à se frayer un chemin à travers des comédies depuis longtemps oubliées, Apollon poursuit Daphné entre les citronniers en pots, cependant que faunes et satyres se dressent immobiles sous les cyprès noirs, à côté des eaux silencieuses.

Ces statues sont si nombreuses que le visiteur a tendance, en Italie, à les considérer comme une partie obligée du paysage, allant de soi et ni plus ni moins importante ou individualisable que les cyprès et les oliviers. Rares sont les guides

3. Massimiliano Soldani: « Statuette de bronze d'après l'antique ». Musée National, Florence.

qui les mentionnent, rares les amateurs qui les examinent de près, et il faut recourir à la plus encyclopédique histoire de l'art italien pour les voir étudiées avec attention. Car une écrasante majorité d'entre elles appartiennent à la période qui sépare la mort du Bernin en 1680 de l'apparition de Canova cent ans plus tard, et cette période, dans l'opinion de la plupart, n'offre aucun intérêt en ce qui concerne la sculpture.

Quelles sont les raisons de cette indifférence? Il y en a plusieurs. La principale tient à l'attitude que l'on avait à l'égard de la sculpture à l'époque même où ces statues furent faites. A la fin du XVII[e] siècle c'était une idée admise que les peintres modernes, sans doute, depuis Raphaël avaient surpassé les anciens, mais que les sculpteurs modernes étaient restés loin derrière eux. Quatre seulement, Michel Ange, Jean de Bologne, Le Bernin et Duquesnoy étaient considérés comme arrivant sinon à la hauteur du moins à la cheville des sculpteurs de la Grèce et de Rome. En 1666 les règlements de l'Académie de France à Rome prescrivaient que parmi les pensionnaires les peintres eussent à copier « tous les beaux tableaux qui seront à Rome, et les sculpteurs les statues d'après l'Antique » — et Colbert lui-même réclama avec insistance « que les sculpteurs suivent entièrement l'Antiquité sans y rien changer ». Au XVIII[e] siècle les pensionnaires copiaient à l'occasion les statues modernes, mais l'attitude générale demeurait inchangée. Ce charmant peintre rococo qu'est Natoire, qui fut directeur au cours des années 50, note que l'un des jeunes sculpteurs dont il avait la charge était en train de faire des répliques du Moïse de Michel Ange et de la Sainte Thérèse du Bernin, et il ajoute, ce qui est révélateur: « Après quoy il se mettra à travailler d'après l'antique, qui est l'étude la plus essentielle ».

Les divers récits de voyages du XVIII[e] siècle en Italie reflètent le même état d'esprit. Le Président de Brosses, par exemple, n'était en rien hostile à l'art italien de son temps et se prononce élogieusement lorsqu'il parle de peinture de Francesco Trevisani et de Canaletto dans ses lettres, en 1739. Mais la seule sculpture récente sur laquelle il s'étende est le monument à Galilée, à Santa Croce, à Florence, surtout à cause du sujet et sans nommer les sculpteurs. Trente ans plus tard environ M. de La Roque, dans sa description de l'église de Saint-Jean-et-Saint-Paul à Venise, note qu'elle est « tapissée de Mausolées & de divers autres Monuments moins curieux pour leur forme & le mérite de l'exécution, que pour les traits historiques qu'ils rappellent » — et il condamne en une phrase non seulement les exquis reliefs en bronze de Giuseppe Mazza et le fantastique monument aux Venier, du début du XVIII[e] siècle, mais aussi les chefs-d'œuvre de Pietro et Tullio Lombardo, ces grands sculpteurs de la Renaissance. (Il qualifie même le monument à Colleoni, de Verrocchio, qui se trouve à l'extérieur de l'église, de « médiocre ».) Il pouvait arriver qu'un voyageur français ou anglais fît l'aumône de quelques mots gentils à un sculpteur vivant, mais c'était rare. Bien sûr, ils n'étaient pas sans remarquer les figures de marbre et de stuc qu'ils rencontraient en abondance partout où ils allaient. Cochin, le plus sensible des voyageurs français en Italie au XVIII[e] siècle, commence par consigner à Turin les plus remarquables statues récentes, mais conclut « qu'elles ne sont pas fort belles ». Il lui faut atteindre Rome pour trouver quelques statues dignes de ses éloges, et encore étaient-elles l'œuvre de sculpteurs français: les deux Apôtres de Le Gros dans la nef de Saint-Jean de Latran et le monument des Capponi, de Slodtz, à Saint-Jean-des-Florentins. Les statues de Le Gros furent également signalées à l'admiration par d'autres voyageurs français, notamment Bergeret de Grancourt (le compagnon de voyage de Fragonard), l'abbé Coyer et La Roque. Aucun d'entre eux ne trouve quoi que ce soit à dire de la sculpture italienne contemporaine. Pour le visiteur actuel ces deux statues ne paraissent pas très différentes de la dizaine d'autres qui se trouvent dans la même église, desquelles deux sont dues à un autre français, P. E. Monnot, et les autres à des Italiens. La préférence pour l'œuvre de Le Gros, qui ne peut pas être attribuée au seul chauvinisme, nous rappelle à quel point le goût italien et le goût français en sculpture divergèrent au XVIII[e] siècle.

Il n'est pas de meilleur point de départ pour étudier la sculpture du *settecento* que Saint-Jean-de-Latran. La série des Apôtres qui se tiennent au-dessus des arcades de la nef, série exécutée entre 1700 et 1718, constitue la plus importante commande de l'époque à Rome pour la sculpture. Parmi les Italiens employés le plus important est Camillo Rusconi (1658-1728) qui fit quatre statues. Le directeur de l'Académie de France, Poerson, le décrit ainsi en 1715: « Il est... d'une inclination studieuse, mais d'un génie un peu froid, lequel cependant, par sa grande application, a acquis du mérite et du bon goût, ce qui lui a fait faire de très belles Figures, mais en petit nombre. Aussi n'y a-t-il pas longtemps qu'il est en réputation, estant un homme qui ne se produit pas aisément, affectant plutôt une espèce de philosophie assez retirée. D'ailleurs, il ne paroît pas d'un génie bien facile pour composer ni orner; cependant, à présent, il est tellement à la mode que, généralement parlant, on l'estime le meilleur sculpteur de l'Italie ». Mais Poerson attribue le succès de Rusconi principalement au départ de Le Gros.

Rusconi quitta Milan pour Rome en 1685 et devint l'ami du peintre du jour le plus en vue, Carlo Maratta, dont il adapta le style à la sculpture, un style baroque tardif caractérisé par un net retour au classicisme. Son œuvre rappelle encore de loin le Bernin et Algardi mais

4. G. M. Morlaiter: « Le Christ parmi les Docteurs ». Musée Correr, Ven

1

6

7

8

5. Antonio Tarsia : « Thétis ». M. H. de Young Museum, San Francisco.

6. Antonio Corradini : « La Chasteté ». Sta Maria dei Carmini, Venise.

7. Bernardo Schiaffino : « Sainte Monique ». Détail d'un tableau d'autel, Sta Maria della Consolazione, Gênes.

8. Domenico Parodi : « Endymion ». Palais Balbi Durazzo, Gênes.

9. Francesco Bertos : « Groupe allégorique ». Museum of Art, Rhode Island School of Design.

les dominantes du Haut Baroque ont changé de ton. Fermes de maintien, décidées dans le geste, et portant leurs lourdes pèlerines comme des draperies aux plis simplifiés, ses statues à Saint-Jean-de-Latran servirent de modèle à la sculpture monumentale italienne jusque vers 1770. Les tabernacles de Borromini exigeaient ces audacieuses figures héroïques, mais Rusconi était également capable de travailler dans une manière plus délicate et plus subtile, s'approchant parfois de l'élégance du rococo français, — s'en approchant sans toutefois jamais complètement l'atteindre, car il était toujours freiné par un sentiment tout romain pour le sublime et le grandiose.

Une fois achevé la série des Apôtres, la première commande importante passée ensuite aux sculpteurs à Rome eut pour objet la décoration de la chapelle Corsini, également à Saint-Jean-de-Latran. Avec ses nombreuses statues en marbre et en bronze encastrées dans une structure de marbres multicolores, c'est peut-être le plus séduisant ensemble sculptural et architectural, au premier coup d'œil et certainement le plus riche dans l'Italie de cette période. Il ne pouvait pas manquer d'attirer l'attention des visiteurs nordiques même les plus difficiles à satisfaire. Et pourtant « magnifique » est la seule épithète qui vienne sous la plume du Président de Brosses lorsqu'il le vit en 1739, à peine terminé. Cochin estime la chapelle « magnifiquement ornée » et réserve ses éloges, ce qui est caractéristique, à une urne romaine de porphyre « travail antique et de toute beauté ». L'abbé Richard en 1766 est plus enthousiaste: « Ce monument mérite autant d'être vu et loué, que beaucoup de ruines antiques devant lesquelles on s'extasie, et où les bonnes règles n'ont pas été mieux observées », écrit-il, parfaitement conscient de son audace, mais sans prendre la peine de nommer un seul des sculpteurs employés.

Les deux statues les plus remarquables de la chapelle sont celles du Pape Clément XII, et de son oncle le Cardinal Neri Corsini. Elles sont l'œuvre de Giovanni Battista Maini (1690-1752), qui suit étroitement le style de Camillo Rusconi. Parmi les autres sculpteurs, la participation de Filippo della Valle (1697-1770) et de Pietro Bracci (1700-1770) sont les plus intéressants. Della Valle, un Florentin qui avait étudié sous G. B. Foggini, fut peut-être le sculpteur italien le plus poétique de son temps, d'une adresse exquise à rendre avec sensibilité les nuances du geste et l'expression du visage. Il fut aussi le plus proche par son style de contemporains français tels que Bouchardon et Slodtz (avec lequel il collabora d'ailleurs une fois). Dans la chapelle Corsini la statue représentant la tempérance est un bon exemple de son habileté technique, de son sens de l'élégance et d'un style recherché proche de la préciosité. Il sculpta nombre des grandes figures et fournit également des statues pour ce vaste entrepôt de sculptures italiennes de grandes dimensions: la basilique de Mafra au Portugal. Mais c'est à petite échelle que son talent se manifeste le mieux, ainsi dans le magnifique relief intitulé le Christ Mort, au Musée Borély

9

à Marseille. Pietro Bracci est un peu plus connu, en partie parce qu'il sculpta le Neptune, figure centrale de la seule œuvre vraiment célèbre de la sculpture romaine du XVIII[e] siècle, la Fontaine de Trevi (della Valle y fit pour sa part les effigies de la Fécondité et de la Santé). Un penchant pour les postures contournées et les draperies en perpétuel envol fait paraître son œuvre tarabiscoté, à côté des figures calmes et contenues de della Valle. Très prolifique, il est l'auteur d'une foule de monuments pompeux que l'on rencontre dans les églises de Rome, comme ceux des papes Benoît XIII et Benoît XIV, mais c'est dans les bustes, dont il fait des portraits fortement caractérisés, qu'il donne le meilleur de lui-même.

Si nous considérons Florence, nous constatons que là aussi comme à Rome la plupart des visiteurs du XVIII[e] siècle étaient trop occupés par la peinture de la Renaissance et la sculpture de l'Antiquité pour consacrer beaucoup de temps à quoi que ce soit d'autre. S'il est juste de dire qu'ils négligent les sculpteurs baroques, il convient d'ajouter qu'ils négligent également Ghiberti, Donatello et Verrocchio. Et pourtant, au début du siècle, les sculpteurs qui jouissent de la plus large notoriété sont les Florentins Massimiliano Soldani (1656-1740) et Giovanni Baptista Foggini (1652-1725), tous deux formés à Rome. Foggini est un praticien d'une rare virtuosité, il obtient dans le marbre les plus subtils effets de texture, et c'est l'un des meilleurs portraitistes de son temps dans toute l'Europe. Mais ce sont surtout ses statuettes de bronze, d'une exceptionnelle élégance, qui peuvent séduire l'amateur moderne. S'il faut leur trouver une filiation, elle dérivent moins de la sculpture antérieure que des peintures de Pierre de Cortone — d'où leur légèreté de touche. (Il est intéressant de mentionner que le Grand Duc de Toscane fit cadeau de l'une d'entre elles au peintre Rigaud.) Soldani travailla exclusivement le bronze; on lui doit quelques grands monuments très fouillés, flamboyants de *putti* et de perruques, de trompettes et de bannières, ainsi l'église des chevaliers de Saint-Jean-de-Malte, et aussi des bas-reliefs sacrés et profanes, des statuettes, des médailles d'un grand raffinement. Ses œuvres respirent l'étrange atmosphère de décadence de la Florence des derniers Médicis, un monde dans lequel des moments de sensualité effrénée alternaient avec des élans de piété morbide et larmoyante. On peut donc s'étonner de voir Soldani se faire également une spécialité de bronzes de toutes tailles d'après l'Antique. Mais ces articles étaient très demandés spécialement par les Anglais et les Allemands qui, tout en admirant l'habileté technique des sculpteurs italiens, déploraient le style baroque dans lequel ils travaillaient en général.

Giuseppe Piamontini (164?-1742) appartient à une génération plus jeune de sculpteurs florentins. Formé sous la direction de Foggini il sut acquérir une manière rococo des plus plaisante dans le marbre et surtout le bronze. Son groupe de Saint-Louis-des-Français a un grand charme, qui tient en partie au sujet, fort inattendu. Un autre élève de Foggini fut

Giovanni Baratta (1670-1747) de Carrare. De tous les sculpteurs de son temps il fut l'un de ceux qui reçurent les plus impressionnantes commandes, des rois de Sardaigne, de Prusse, de Danemark, d'Espagne et du Portugal. Sa brillante carrière connut son apogée lorsqu'il fut fait Comte, distinction rarissime pour un sculpteur et que seul devait surpasser plus tard Canova en accédant au Marquisat. Succès non immérité car il avait une aptitude peu commune pour manifester grâce et délicatesse même sur une grande échelle. Il parvient au summum de sa force dans les statues de Docteurs de l'Eglise à la chapelle de la Veneria Reale, à Turin, et à l'extrême de sa délicatesse dans ses reliefs des Vertus à Saint-Ferdinand, à Livourne, comme dans son Tobie et l'Ange de San Spirito à Florence. Quant à Bologne au XVIII^e siècle, c'était à voir les tableaux du *Seicento* que s'affairaient les visiteurs, cette école connaissant alors le maximum de sa vogue. Il leur restait donc peu de temps pour la sculpture. A dire vrai, Bologne n'avait jamais été un grand centre de sculpteurs. Au plus haut moment de l'épanouissement de l'art bolonais, au XVII^e siècle, on ne trouve qu'un seul sculpteur digne de mention, mais il s'agit de l'un des plus grands de toute l'Europe, Alessandro Algardi. Au XVIII^e siècle le principal sculpteur bolonais, Giuseppe Mazza (1653-1741), n'avait pas moins de talent que les peintres du même moment qui pouvaient encore profiter de l'impulsion provenant de la gloire des Carrache, du Guide, du Dominiquin, et pourtant il n'eut pas leur succès et mourut pauvre. Ses grands bas-reliefs, à San Giacomo, à Bologne, sont ce qu'on peut trouver de plus proche en sculpture de Lorenzo Pasinelli, d'autres rappellent Giuseppe Maria Crespi, et Mazza exécuta une fois une œuvre en collaboration avec le peintre Giuseppe Del Sole mais toutes ces œuvres étaient en stuc, matière que l'on estimait au-dessous de la dignité d'un artiste de premier plan. Il a parfois travaillé le marbre — par exemple pour le prince de Liechtenstein — mais ses dons plutôt picturaux trouvaient à s'exprimer le plus complètement dans une matière fluide d'où ces nombreuses petites statuettes en terre cuite (et bas-reliefs), que l'on retient surtout aujourd'hui. Cependant son chef-d'œuvre est la série de grands reliefs en bronze de l'église Saint-Jean-et Saint-Paul à Venise, une application des principes de la peinture bolonaise à la sculpture, particulièrement réussie.

Mazza ne fut pas d'ailleurs le seul sculpteur non vénitien auquel on fit appel à Venise au XVIII^e siècle. Au siècle précédent tous les sculpteurs marquants étaient étrangers à la cité: Filippo Parodi était de Gênes, Juste Le Court était flamand, Heinrich Meyring était allemand. Pietro Baratta (1668-1729) arriva de Carrare en 1693, il exécuta plusieurs statues et monuments d'un style semblable à celui de son frère Giovanni. Légèrement plus important est le Tyrolien Giovanni Maria Morlaiter (1699-1782), sculpteur d'un étonnant savoir-faire, et aux multiples possibilités qui confinent parfois aux raffinements sophistiqués du rococo bavarois.

Pourtant ce n'était pas les talents qui manquaient parmi les sculpteurs nés à Venise. Au début du siècle on trouve Andrea Brustolon (1662-1732), dont l'extraordinaire virtuosité se déploie en une suite de meubles au Palais Rezzonico avec des guéridons en forme de grands nègres nus et des fauteuils dont les bras ont pour support de petits nègres. On lui doit également de nombreux retables en bois sculpté, d'une veine beaucoup moins sophistiquée. Autre sculpteur qui à l'occasion s'adonna à l'art du meuble: Antonio Corradini (1668-1752), lequel pourtant est à son mieux à grande échelle, spécialement dans ses statues de coquettes suaves qui ont tout le charme alléchant des nonnes de Casanova, tout en personnifiant des vertus aussi improbables dans leur cas que la Virginité ou la Pudeur. Contre toute attente il emporte la chaude approbation de l'abbé Richard, qui considère qu'en dehors de lui les arts à Venise sont tombés dans « une espèce d'assoupissement » — à un moment où Canaletto, Tiepolo et Francesco Guardi se trouvaient tous au sommet de leur pouvoir créateur! Un troisième sculpteur de cette génération est Antonio Tarsia (1663-1739) dont les œuvres destinées à l'Eglise font preuve de plus de réserve, encore que ses statues profanes aient un accent de volupté tout vénitien qui ne trompe pas. Quant à Giovanni Marchiori (1696-1778), un élève de Brustolon, qui sut acquérir un style bien à lui, d'un charme indéniable, largement inspiré par l'art classique de la Haute Renaissance vénitienne, ce fut la personnalité majeure du milieu du siècle.

La plupart de ces sculpteurs vénitiens se voyaient commander de temps en temps des statues destinées à orner les jardins, non pas seulement ceux des nombreuses villas qui s'alignent le long du canal de la Brenta, mais aussi à l'usage des parcs à l'italienne un peu partout en Europe, notamment en Angleterre et même en Russie. Sans doute le plus réussi de ces groupes de statues est-il celui que réalisa Antonio Bonazza (1698-1763) dans le jardin de la villa Widmann à Bagnoli di Sopra, près d'Abano. Il comporte les figures d'un athlète, d'un joueur de guitare, d'un Pantalon amoureux, la tête renversée en arrière et la perruque de travers, d'un pacha turc sauvagement moustachu guignant une craintive beauté de son sérail, et plusieurs filles d'Eve mignardant avec modestie, le tout semblant former des personnages de quelque comédie particulièrement compliquée de Carlo Goldoni ou de Pietro Chiari.

Venise, comme Florence, fut à partir de la Renaissance un centre important de production de statuettes de bronze. Cette tradition se maintint vivante au début du XVIII^e siècle grâce à Francesco Bertos (période de production: 1693-1733), auteur d'un grand nombre de groupes

11

11. Francesco Ladatte: « Le triomphe de la Vertu ». Musée des Arts Décoratifs, Paris.

allégoriques représentant des silhouettes de gymnastes arc-boutés ou en équilibre les uns sur les autres avec un air d'abandon on ne peut plus naturel. Antonio Gai (1686-1789), auteur des superbes portes rococo en bronze de la Loggietta, au pied du Campanile de la place Saint-Marc, sculpta lui aussi des bronzes excellents. Mais il travailla surtout la pierre et le marbre.

L'autre grande république maritime italienne, Gênes, est aussi inférieure à Venise pour la sculpture que pour la peinture. Tout n'est pourtant pas aussi désespéré que le laisse supposer l'Abbé Coyer quand il écrit en 1764: « La sculpture serait nulle à Gênes sans le Puget, Français d'origine ». Le style baroque

Anton Maria Maragliano: « La Vierge et Saint Jean ». Détail d'un Calvaire, église de la Visitation, Gênes.

12

12. Carlo Giuseppe Plura: « Saint Jérôme ». Pia Congregazione dei Mercanti e dei Banchieri, Turin.

13. Ignazio et Filippo Collino: « Méléagre ». Palazzina di Stupinigi, Turin.

14. Giacomo Serpotta: « La Charité ». Oratoire de S. Lorenzo, Palerme.

15. Antonio Corradini: « La Modestie ». Chapelle Sansevera dei Sangri, Naples.

13

14

épanoui fut introduit dans la ville par Filippo Parodi (1630-1702) qui avait été à Rome l'élève du Bernin. Son fils Domenico (1668-1740) travailla dans le même style, plein de somptuosité et de sensualité, donnant au marbre l'apparence d'une chair généreuse. Bernardo Schiaffino (1678-1725) et son frère Francesco (1689-1765), qui fut l'élève de Rusconi, à Rome, eurent une touche plus légère, plus caractéristique du XVIII^e siècle. A en juger de nos jours, le sculpteur génois le plus remarquable est Anton Maria Maragliano (1664-1739) qui travailla exclusivement le bois et fut considéré pour cette raison, par ses contemporains, plutôt comme un artisan que comme un artiste. Dans ses nombreux groupes processionnels et dans ses retables (surtout dans ceux destinés aux églises les plus humbles), l'élégance sophistiquée du rococo se marie à un réalisme paysan qui leur confère un charme tout particulier.

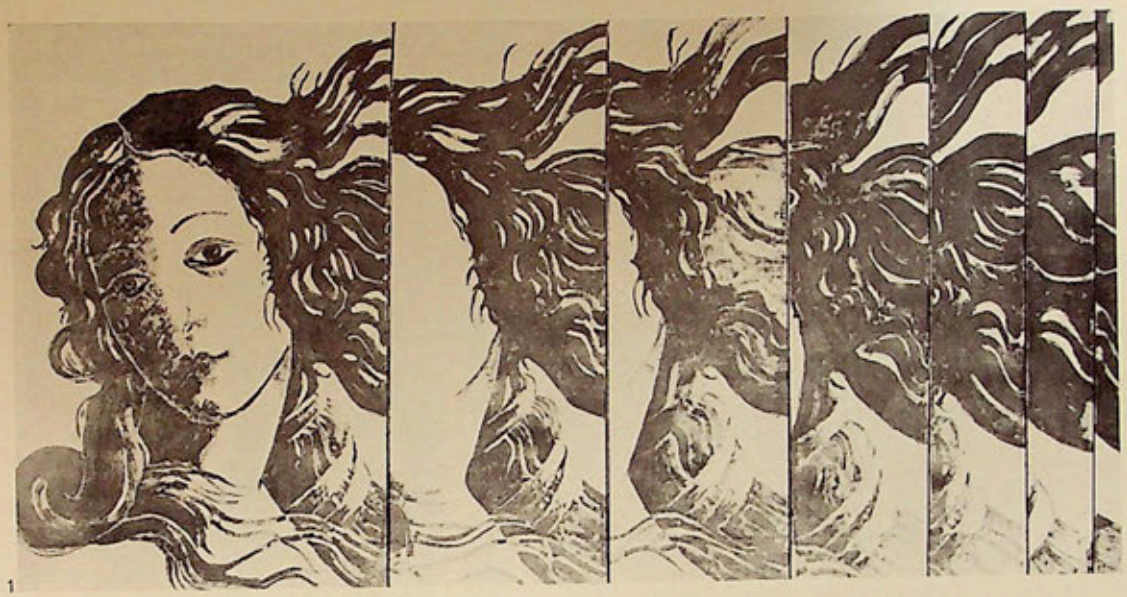
Dans le Piémont, le sculpteur le plus intéressant du début du XVIII^e siècle est également un sculpteur sur bois, Carlo Guiseppe Plura (1655-1737), auteur de plusieurs groupes processionnels de valeur, rappelant assez ceux de Maragliano, en moins rustique (surtout quand il travailla sous l'influence du grand architecte de la cour, Juvarra). Le principal sculpteur de la génération suivante fut Francesco Ladatte (1706-1787), qui se distingua de tous ses contemporains italiens en allant chercher son inspiration non pas à Rome, mais à Paris où il étudia et travailla pendant un certain temps (on trouve des œuvres de lui dans la chapelle de Versailles et dans la cathédrale de Reims). Il revint à Turin en 1744 et fit toute sa carrière en s'en tenant fidèlement au style rococo français, bien après que celui-ci fût passé de mode en France. On pourrait peut-être dire de lui qu'il était plutôt ciseleur que sculpteur, car son œuvre comporte des encriers de bronze doré, des chenets et des coffres d'horloges, aussi bien que des bustes, des groupes allégoriques et des bas-reliefs. L'influence de Rome apparaît à Turin avec les frères Ignazio (1724-1793) et Filippo Collino (mort en 1800), qui adoptèrent au début le baroque de basse-époque et qui le transformèrent, dans les années 1780, en une forme aimable de néo-classicisme.

Quittant le nord pour le sud, et passant du Piémont à la Sicile, on ne trouve que peu de sculpteurs d'un talent au-dessus de la moyenne. La seule grande exception est Giacomo Serpotta (1656-1732) qu'on peut mettre au rang des plus grands artistes européens de cette période. Son œuvre ne peut manquer d'être familière à tous ceux qui ont visité Palerme, et inconnue à la quasi totalité des personnes qui n'y sont pas allées. Le stuc fut sa matière préférée et il s'employa presque exclusivement à décorer les églises et les oratoires de sa ville natale, de saints d'une élégance outrancière, de charmantes Vertus pleines de séduction, tout empanachées de plumes d'autruches et de familles entières des *putti* les plus gracieux qu'on ait jamais sculptés. En réaction contre les pompes et les splendeurs du baroque, il poussa très loin, sans aucun contact avec aucun autre mouvement artistique semble-t-il, un style personnel d'un naturalisme extraordinairement vivant. Mais il n'eut pas d'émules et ne fit point école.

A Naples, le principal monument de la sculpture du XVIII^e siècle est la chapelle Sansevera dei Sangri, décorée entre 1749 et 1760 de statues, d'une étonnante perfection technique, exécutées par les Génois Corradini et Francesco Queirolo (1704-1762) et les Napolitains Giuseppe Sanmartino (1720-1793) et Francesco Celebrano (1729-1814). La statue de Corradini représentant une jeune femme dont la nudité est soulignée plutôt que cachée par un voile transparent est censée représenter, aussi incroyable que cela paraisse, la Pudeur. La statue de Queirolo montre un homme pris dans un filet et représentant le triomphe de la vérité sur le mensonge. Ces deux statues sont, en fait, des triomphes sur la nature. Des œuvres aussi remarquables auraient dû attirer l'attention des voyageurs qui visitaient Naples. Mais ceux qui parvenaient à s'arracher à la contemplation des fresques de Pompéi trouvaient ces statues « curieuses » sans plus.

La virtuosité purement technique perdait son prestige vers les années 1760 et l'exubérance baroque passait de mode. A travers toute l'Europe les statues ramenaient sur elles leurs voiles, retenaient leurs gestes, se composaient une attitude, pour affronter de pied ferme l'assaut du goût néo-classique. La tradition baroque survécut à Rome grâce à des Académies telles que celle de Vincenzo Pacetti, mais ses jours étaient comptés. A partir de 1770 le jeune Antonio Canova sculpta à Venise ses premières statues qui témoignaient d'une parfaite maîtrise technique dans cet art. Il s'installera à Rome vers 1780, adoptant le style néo-classique qui était celui d'un groupe d'artistes internationaux et son succès fut assuré. En une seule année le pape lui commanda deux monuments, et il ne lui fallut pas dix ans pour être reconnu comme le plus grand sculpteur italien depuis le Bernin. Sa renommée s'étendit rapidement et avant la fin du siècle des têtes couronnées se disputaient la faveur de lui voir accepter leurs commandes.

(Suite en page 80)



1

Jeu et rigueur dans l'avant-garde italienne

par Gillo Dorfles

Les étiquettes artistiques n'ont qu'une valeur relative, et leur existence est des plus brèves: à peine inventées, les situations qu'elles désignent sont déjà périmées. Pour cette raison, je préfère analyser l'une après l'autre les plus récentes tendances de l'art visuel italien, telles qu'elles se sont développées pendant cette année 1965, en tenant compte avant tout de leurs implications existentielles. « Jeu et rigueur », donc: c'est-à dire un art plaisant, possédant en lui-même le principe de l'amusement, du divertissement, du « Spieltrieb » schillerien; et d'autre part, un art rigoureux, qui vise à l'exactitude, au programme, à l'élimination de tout facteur édoniste. Pourquoi faudrait-il refuser le droit de cité à l'une ou à l'autre de ces tendances? Depuis les temps les plus lointains, l'homme attend de l'art la distraction, l'agrément, « l'ornement », en même temps qu'il y cherche la racine première des plus hautes aventures de l'esprit: religion, science, mythe...

Voici donc, en Italie du moins, qu'après la courte flambée du « pop-art », puis l'enthousiasme aussi éphémère pour l'« op-art » (au reste déjà connu et pratiqué chez nous depuis longtemps), des recherches se sont fait jour qui sont loin

3

1. G. Fioroni: Détail de la « Vénus » de Botticelli. Argent sur toile. 200 × 100 cm. 1965.
2. Mario Ceroli: « Il Mister ». Bois. Haut. 200 cm. 1964.
3. Michelangelo Pistoletto: « Homme au balcon ». 200 × 200 cm.

de dériver exclusivement du « pop » ou de l'« op » mais qui certainement ne se seraient pas définies sans eux.

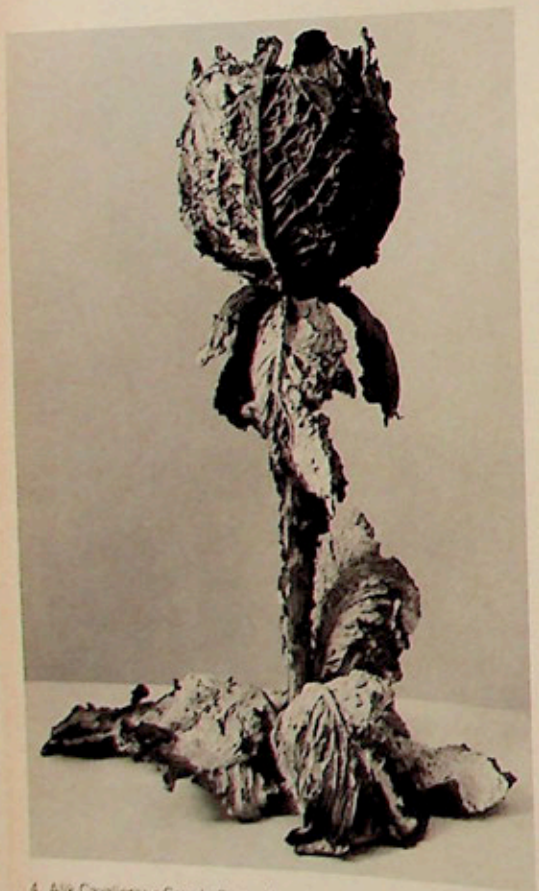
C'est même en réaction précisément contre les trop faciles imitations provinciales de ces deux courants que les artistes plus sérieux et engagés ont cherché à développer leur langage personnel, selon les critères d'une plus grande autonomie stylistique.

En fait, il serait faux d'inclure dans le pop art le groupe romain formé autour de Schifano, Festa, Angeli, Giosetta Fioroni, qui s'est même rapproché, à un moment donné, de l'art de reportage et de la « nouvelle figuration ». Schiffano surtout, le plus doué de ces artistes, est parti d'une position nettement plus abstraite que celle où il est parvenu aujourd'hui et le danger qui le guetterait peut-être serait de se laisser attirer par les séductions des groupes réalistes encore assez puissants dans l'ambiance romaine. Il serait pareillement trop facile d'assimiler au « pop » américain d'autres artistes plus jeunes, figuratifs eux aussi, comme Pascali, Tacchi, Ceroli. Ces trois peintres ont même participé à l'exposition organisée par Cesare Vivaldi et par Maurizio Calvesi à Palerme (lors de la Semaine Musicale et de la présentation du Groupe 63); ils y ont exprimé précisément la recherche d'un univers joyeux, qui tantôt se situe seulement au stade de la simple trouvaille (comme dans les figures capitonnées de caoutchouc mousse créées par Pascali ou dans les « tapisseries » de Tacchi), et tantôt, dans le cas de Ceroli par exemple, rejoint le niveau plus élevé d'une définition emblématique. Ceroli, sculpteur sur bois « bidimensionnel » utilise des lames de bois superposées et taillées pour construire ses grandes machines anthropomorphiques et représente aujourd'hui l'un des exemples les plus singuliers de la nouvelle avant-garde romaine.

Giosetta Fioroni, elle aussi, a recours assez fréquemment à la répétition de figures emblématiques imbriquées de manière à constituer finalement une sorte d'arabesque décorative qui dépasse pourtant le seul agrément de la forme.

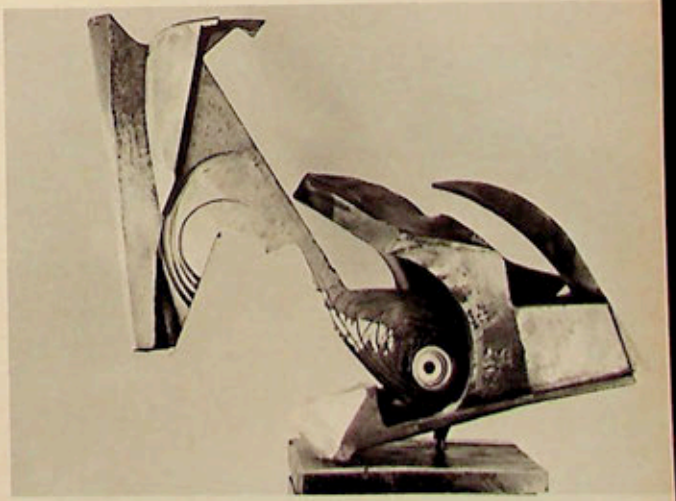
Cet intérêt pour l'aspect joyeux de la peinture est l'aspect le plus original de la poétique des artistes dont je viens de parler comme de certains autres gravitant dans le milieu milanais, Adami, Del Pezzo et le peintre littérateur Emilio Tadini révélé sous un aspect nouveau lors d'une récente exposition au Studio Marconi avec les deux peintres mentionnés et Schifano. Ceci est particulièrement évident, par exemple, chez Del Pezzo, qui crée de véritables « jouets pour adultes » avec ses compositions de bois tourné et chez Adami qui invente des situations oniriques et les mêle aux images tirées de la vie quotidienne; pendant ce temps, chez un autre peintre qui vient seulement d'affronter les feux de la rampe, Baruchello, l'aspect ludique s'unit à une introspection subtile, presque scientifique, sur certains mécanismes sémantiques de l'esprit humain.

On peut découvrir d'ailleurs une alternance entre les aspects de jeu et de rigueur chez des artistes plus « périphériques », comme les Napolitains: Bugli, Biasi, Persico, Pisani ou Barisani, le Bolonais Pozzati, qui joint une figuration rigoureuse à un facteur de dénonciation sociale et de jeu abstrait, ou chez certains artistes isolés, comme le Milanais Dangelo (l'un des premiers en Italie à insister sur l'élaboration raffinée de « fables » décoratives), et chez le Turinois Pistoletto, avec ses « jeux de glace » sur des lames métalliques où les silhouettes des personnages découpées dans du papier transparent et peints ensuite d'une manière presque réaliste, se mêlent jusqu'à se confondre avec les personnages « en chair et en os » — les spectateurs — créant une des expériences les plus intéressantes de la jeune peinture italienne. Citons encore Miela Reina, de Trieste, et ses marionnettes pour théâtre imaginaire, ou les artistes du Groupe 70 (Ori, Bueno, Loffredo, Moretti) qui se sont associés aussi à des poètes (Miccini, Pignotti) et à des musiciens (Chiari, Bussotti) pour créer des compo-



4. Alik Cavaliere: « Grande fleur ». Bronze. 1965.

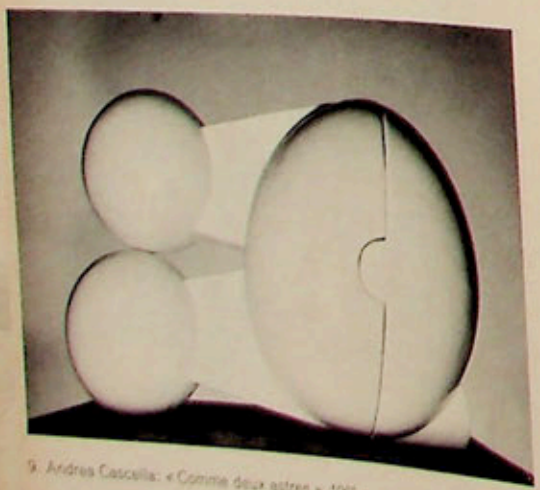
5. I. Balderi: « Colonnes ». 1965.



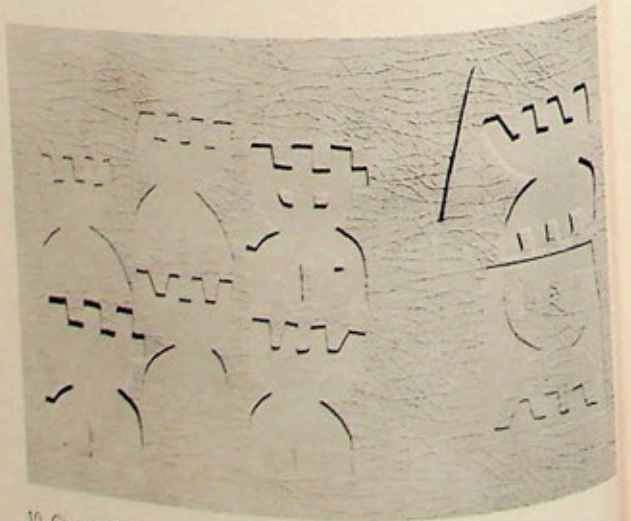
7. Valeriano Trubbiani: « Corrazzata room 3 ». Acier. 1963.

6. Concetto Pozzati: « La prise trop facile ». Huile. 200 × 175 cm. 1964.

8. Lucio Fontana: « Concept spatial », 1965.



9. Andrea Cascella: « Comme deux astres », 1965.



10. Giuseppe Capogrossi: « Superficies 498 ».

sitions-spectacles, sortes d'« happenings » audio-visuels où la portée de l'élément iconographique, le plus souvent « dénonciateur », s'unit à la valeur des mots écrits et des images imprimées, empruntés à notre civilisation de consommation.

Au reste, parmi nos meilleurs sculpteurs, beaucoup partagent cette volonté d'ironie et de refus: je pense à l'œuvre, railleuse et baroque à la fois, d'Alik Cavaliere, aux constructions à encastrement d'Andrea Cascella (qui, dans leur pureté lisse peuvent être considérés pourtant comme de grands « divertissements pour adultes »), à celles, plus imposantes, d'Arnaldo Pomodoro, qui pourraient presque être définies comme des « jeux cosmiques ». Je voudrais citer encore, parmi les sculpteurs d'aujourd'hui, Carlucci, avec ses structures à lames glissantes, Libertucci, dont les étranges créations plastiques se situent entre le mobile et l'organisme anthropomorphe, Perez, dont les « miroirs » projettent des êtres de science-fiction, Balderi et ses colonnes végétales pareilles à des bambous nés d'une monstrueuse semence tropicale, Trubbiani, l'un des plus imaginatifs parmi les inventeurs de formes zoomorphes et « d'instruments de torture ».

Voici donc toute une pléiade d'artistes, peintres et sculpteurs, qui, en évitant presque toujours l'atmosphère « pop », et en refusant « l'objet trouvé », le « junk », le débris, accueillent toutefois les sollicitations de la vie d'aujourd'hui, les images de notre civilisation mécanique, soit pour en mettre en valeur les pires aspects, soit pour y exploiter les apports de nouveaux matériaux technologiques (ainsi Garelli ou Schifano et leurs matières plastiques, Pascali et ses caoutchoucs mousses, Del Pezzo et ses « puzzles »).

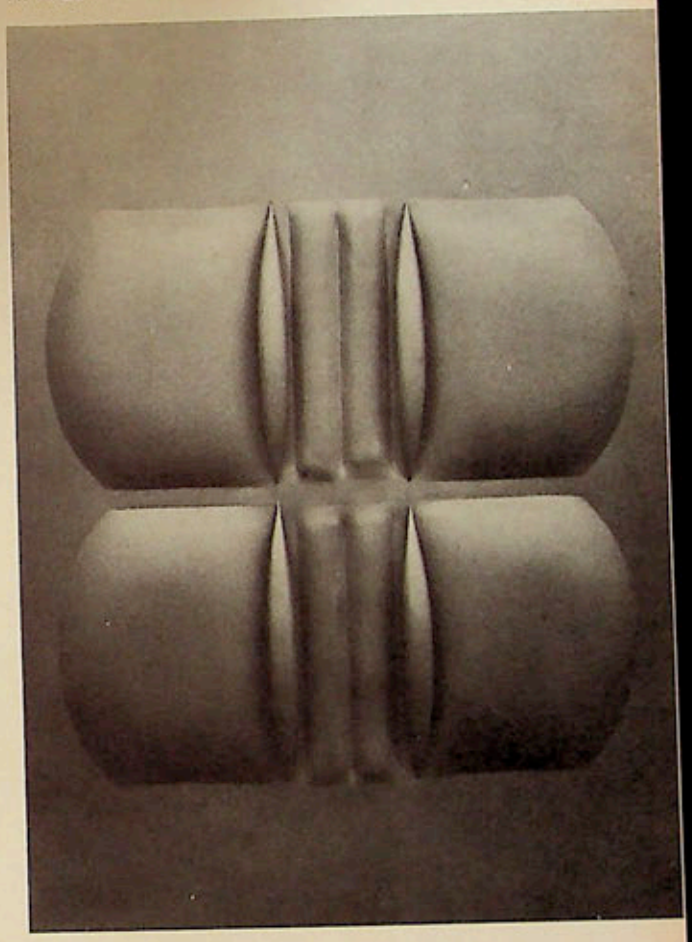
Il n'est pas possible en effet, soit dit entre parenthèses, de concevoir un art sans aucun lien avec les autres structures contemporaines et qui n'en partage pas les conquêtes et les risques. Ainsi, la poésie recourt à des éléments technologiques, à des images de placards, comme la musique utilise des sons obtenus électroniquement. De même, dans les arts plastiques, le besoin se fait jour d'abandonner les matériaux traditionnels et les iconologies désormais caduques.

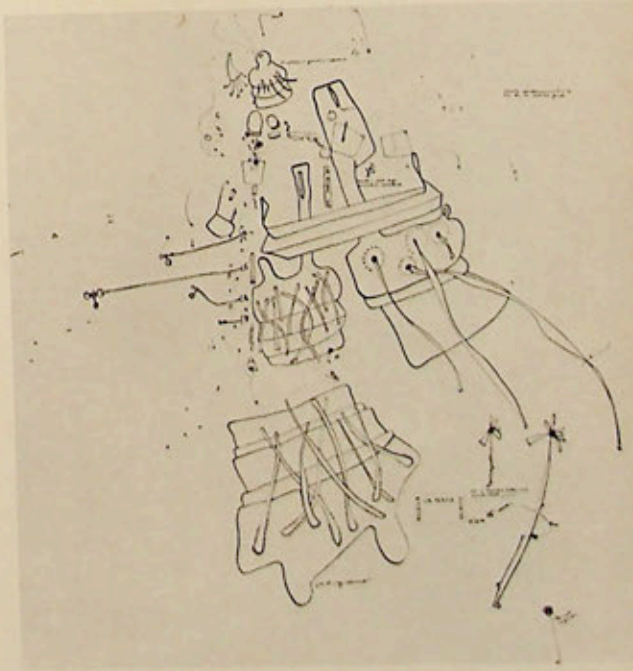
Mais il y a, comme nous le disions en commençant, un autre cercle important d'artistes qui considèrent la peinture et la sculpture avec une rigueur plus grande, qui préfèrent ne pas s'attacher à la figuration (même emblématique et déformée comme celle des artistes dont nous venons de parler) et qui continuent, par contre, à suivre avec passion les voies de l'abstraction, mais d'une abstraction qui n'est plus ni « géométrique » ni « informelle ». Parmi ces artistes, nous pouvons rappeler le groupe attaché à la Galleria Marlborough de Rome (et dont nous avons déjà souvent parlé en d'autres occasions): Scialoja, Perilli, Turcato, Accardi, Dorazio, qui évoluent sur des positions d'un haut niveau artistique et culturel sans s'éloigner sensiblement de leur position de ces dernières années. Ainsi, Dorazio a élaboré récemment une manière plus souple et d'un chromatisme plus vif, qui lui valut un succès notable lors d'une récente exposition aux Etats-Unis. Il faut citer encore, à la Galleria del Naviglio, d'autres artistes, déjà connus eux aussi, Capogrossi et Scanavino, dont le premier s'applique depuis peu à muer son pictogramme caractéristique en une sorte de relief plastique, le second cherchant lui aussi actuellement une transposition plastique de ses images-signes.

Parmi les artistes « rigoureux », nous pouvons rappeler le groupe des « cinétiques » (Gruppo T, Munari), celui des « optiques » (Getulio, Mari, Dada, Maino), enfin le « Gruppo Mid », récemment constitué, qui recourt essentiellement à l'alliance des effets stroboscopiques et du mouvement.

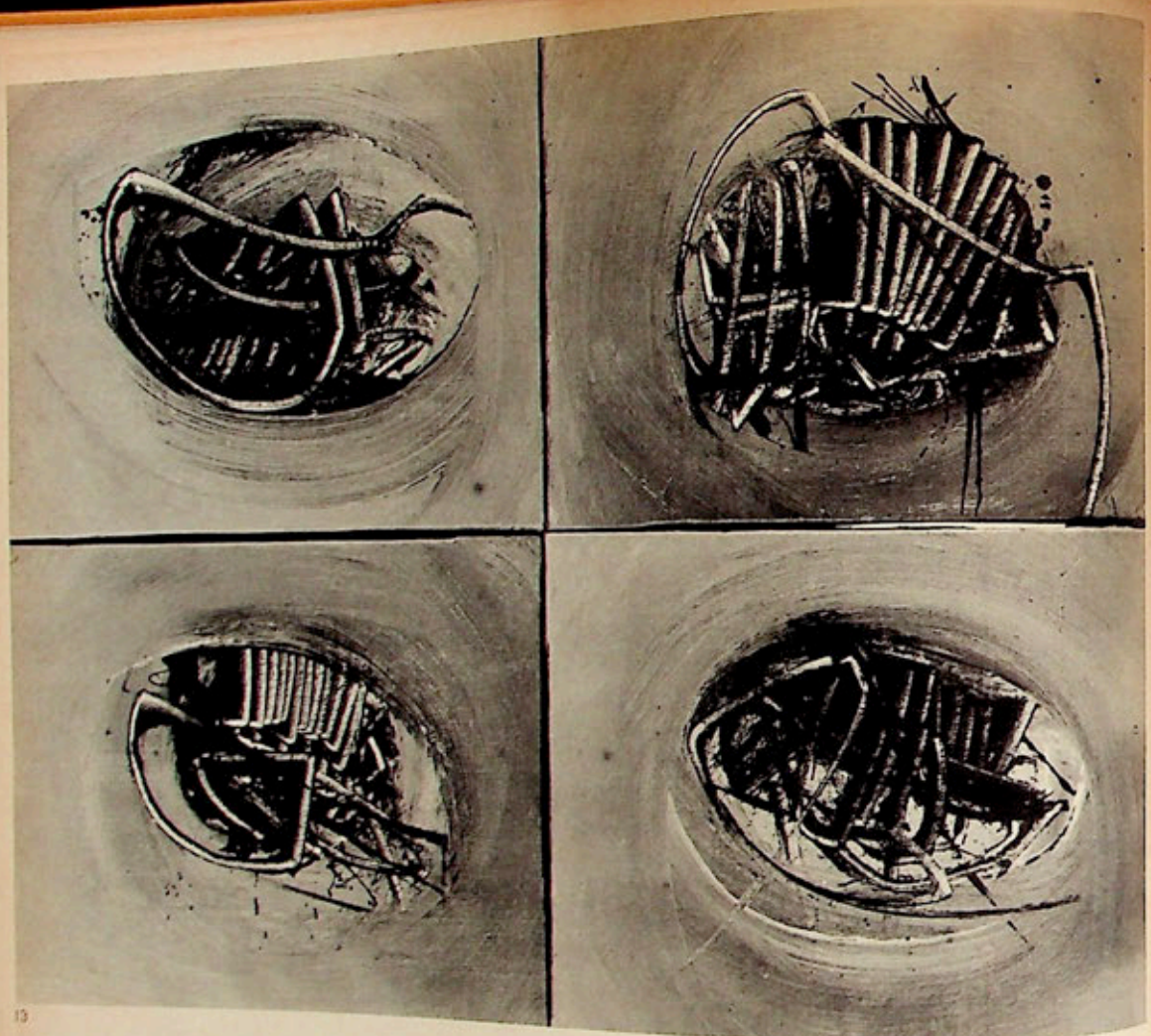
Il y a d'autre part, le groupe des artistes « objectuels » dont j'ai parlé l'année dernière (Castellani, Bonalumi, Scheggi, etc...) qui poursuivent leur route et dont l'œuvre a atteint une maturité attestée par les succès de Castellani à Paris et aux Etats-Unis, ou de Bonalumi en Allemagne.

11. A. Bonalumi: « Composition ». 70×100 cm. 1964.





12. Baruchello: « Orchestre et chœur des anarchistes carrarais ». Technique mixte sur aluminium. 50×50 cm. 1965.

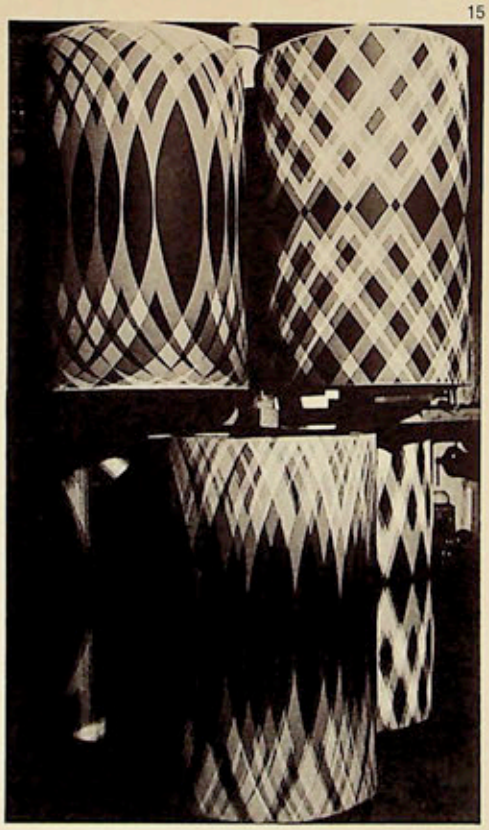


13

14

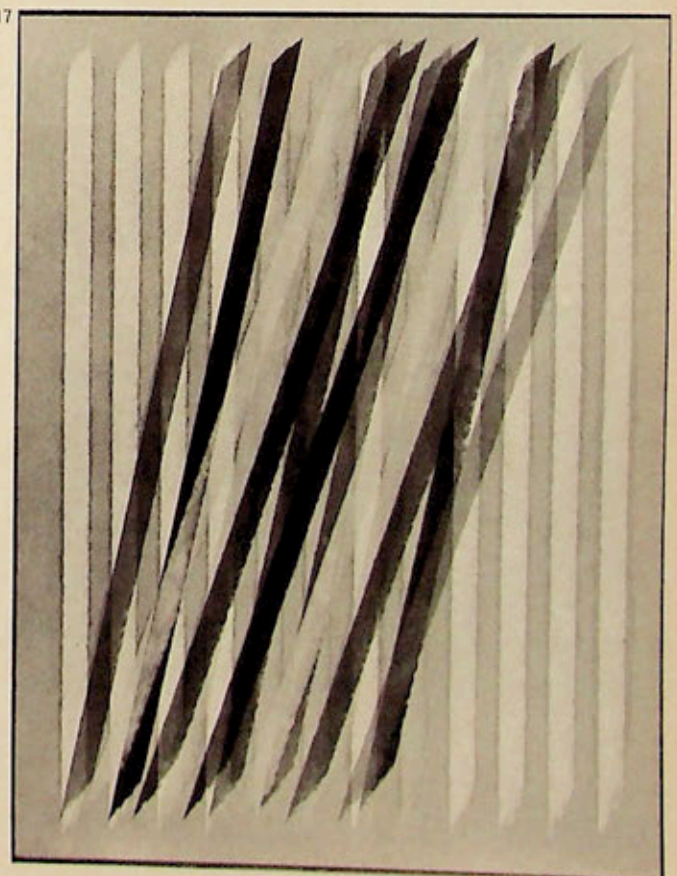
Le bref panorama que j'ai essayé de tracer ne couvre pas, bien évidemment, l'art italien tout entier: les expositions très variées qui se sont succédé durant la saison dernière en témoignent. Il concerne seulement deux des orientations les plus importantes à mon avis et ne traite pas des nombreux artistes qui ont tenté récemment de remettre en vigueur une tendance figurative et narrative greffée sur des motifs réalistes, ou une élaboration surréelle délibérée. Nombre d'entre eux, (Calabria, Guerreschi, Vespignani, Guccione, Ferroni, d'une part, Leddi, Vaglieri, Cremonini, Vacchi, Fieschi d'autre part), se sont trouvés réunis dans le grand rassemblement de l'Aquila, « Alternative Attuali, 2 » (organisée avec la rigueur et le soin dont fait toujours preuve Enrico Crispolti) qui consacrait en outre une exposition-hommage à Magritte, Mirko et Baj. Sans vouloir traiter du mérite de cette manifestation et de celui de chacun des artistes mentionnés, dont quelques-uns sont d'ailleurs très doués, je voudrais seulement souligner qu'on assiste aujourd'hui en Italie au réveil de certaines tendances artistiques réactionnaires liées au défunt mouvement faciste du « 900 » ou à celui, périmé désormais, du « réalisme social » et que certains artistes, parmi les meilleurs, risquent parfois d'être annexés par ces groupes réactionnaires, sans se rendre compte que ceux-ci ne signifient pas grand chose et ont bien peu d'importance dans le panorama international de l'art moderne.

15

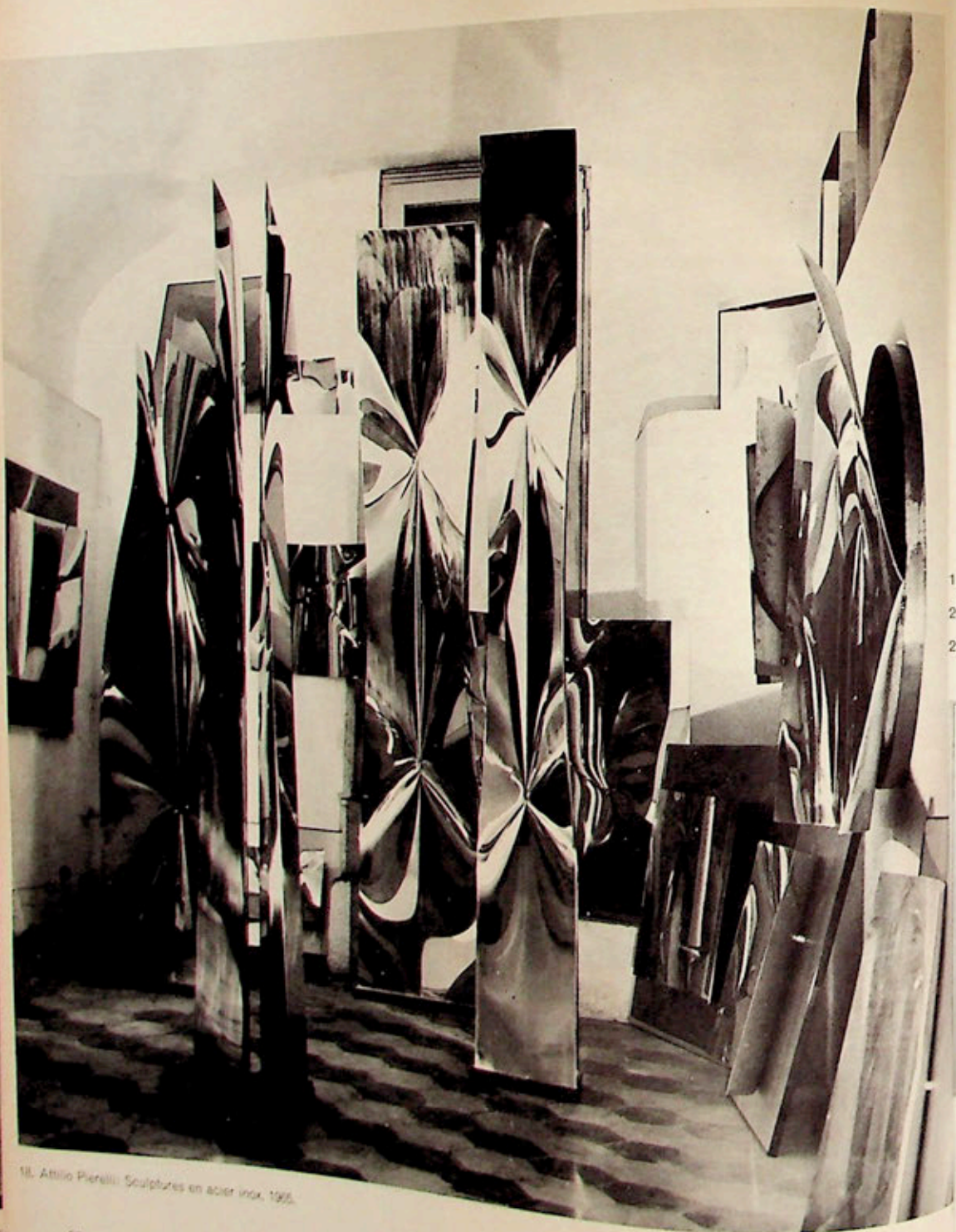


16

17



13. Scanavino: « Evolution d'une forme ». 33 × 24 cm. 1964.
14. Augusto Perez: « Grande Specchio ». Bronze. Haut. 180 cm. 1965.
15. Gruppo Mid: « Générateur n° 2 ». Structure à 6 cylindres tournant. 1965.
16. Cosimo Carlucci travaillant à sa sculpture « Espace-Lumière ». Aluminium anodisé. Collection Lynde Bradley, Milwaukee.
17. Piero Dorazio: « Sans bruit ». Huile. 184 × 137 cm. 1965.

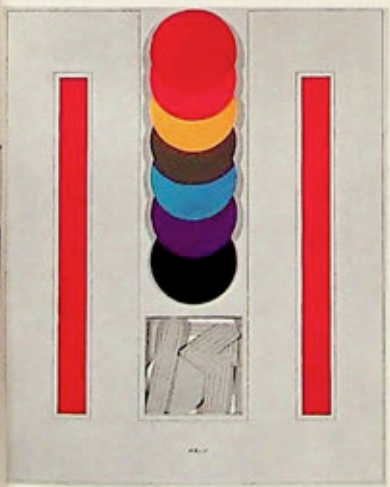


18. Attilio Pierelli. Sculptures en acier inox. 1966.

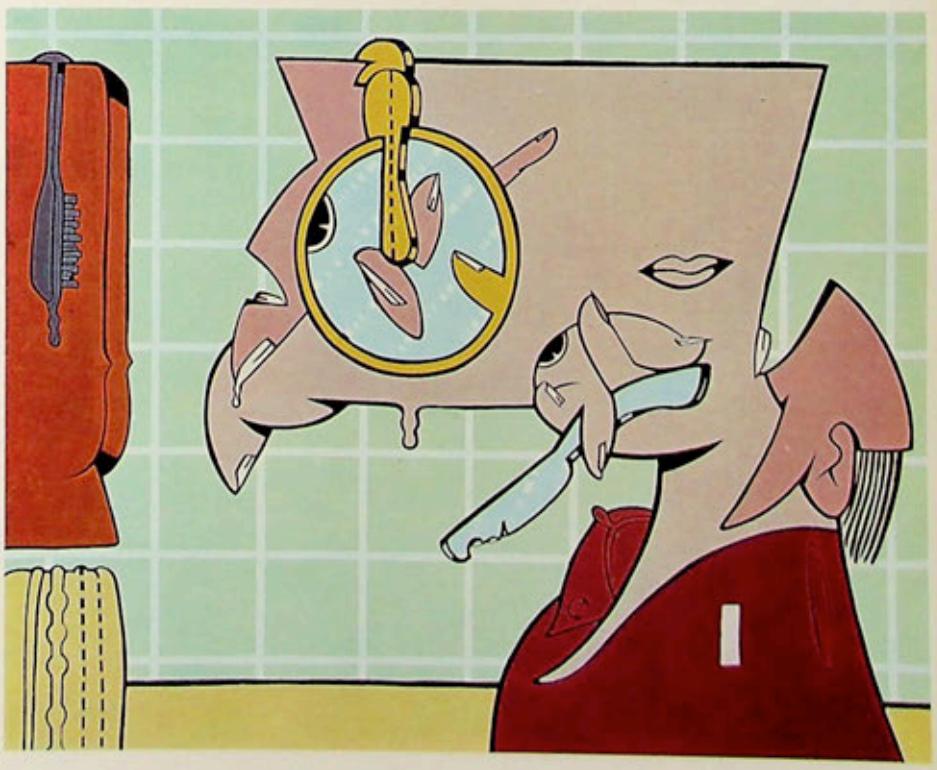
19. Mari
200 ×
20. Luci
1965
21. Ada
116 ×

19

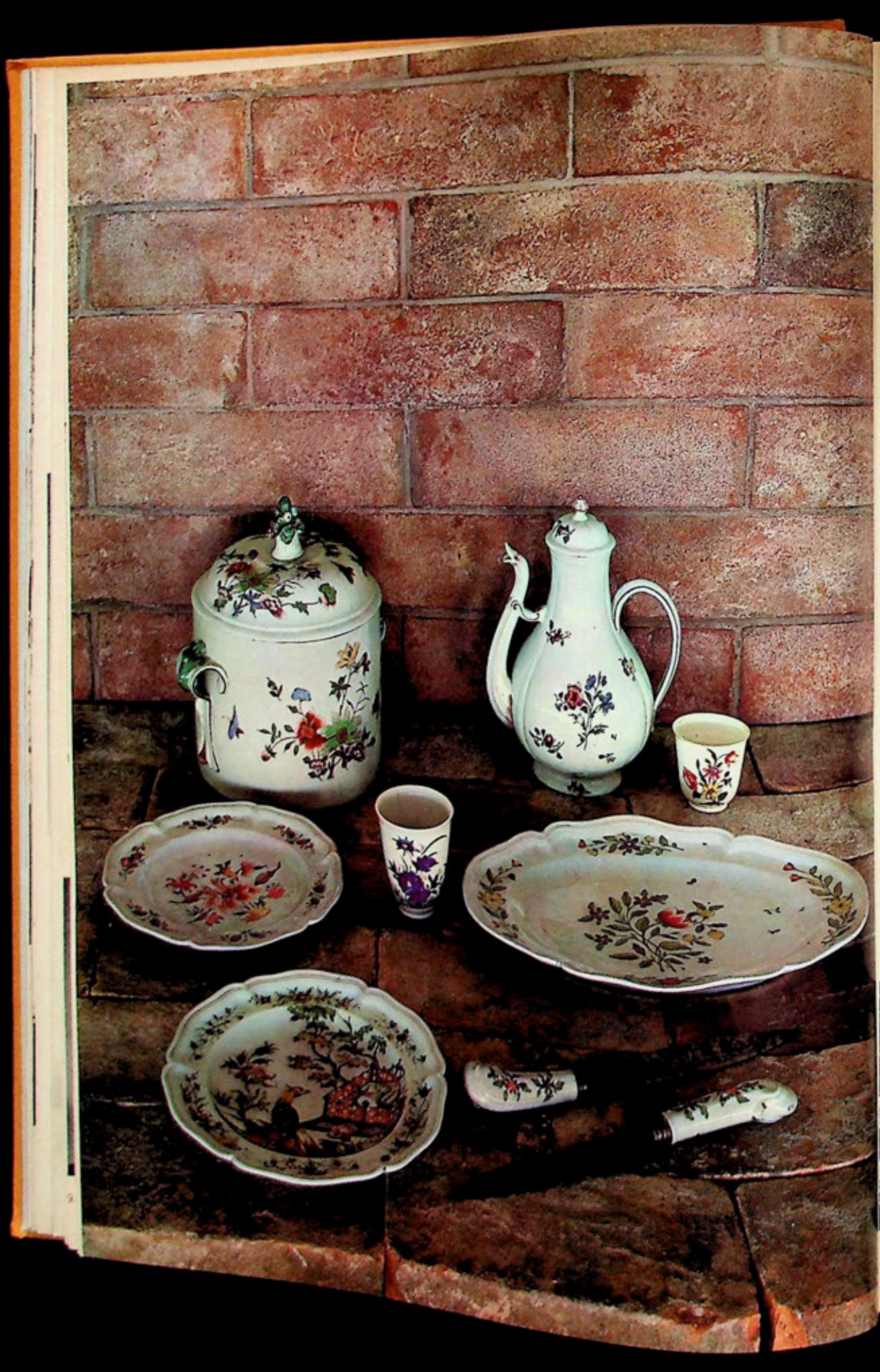
19. Mario Schifano: « Vero amore ». 1965. 200 × 200 cm.
20. Lucio Del Pezzo: « Echelle chromatique ». 1965. 100 × 81 cm.
21. Adami: « Chambre télescopée ». 116 × 89 cm.



20



21



2. Le fondateur de la manufacture s'attacha spécialement à la création de sculptures en porcelaine de grand format, qui donnent de la statuaire antique, la Vénus de Médicis par exemple, une version de goût néo-classique. La présence à Florence d'érudits anglais, férus de l'Antiquité, favorisa certainement le développement de cette production de Doccia. Le groupe reproduit ici, Amour et Psyché, modelé en 1746 par Carlo Bruschi, mesure 90 cm.

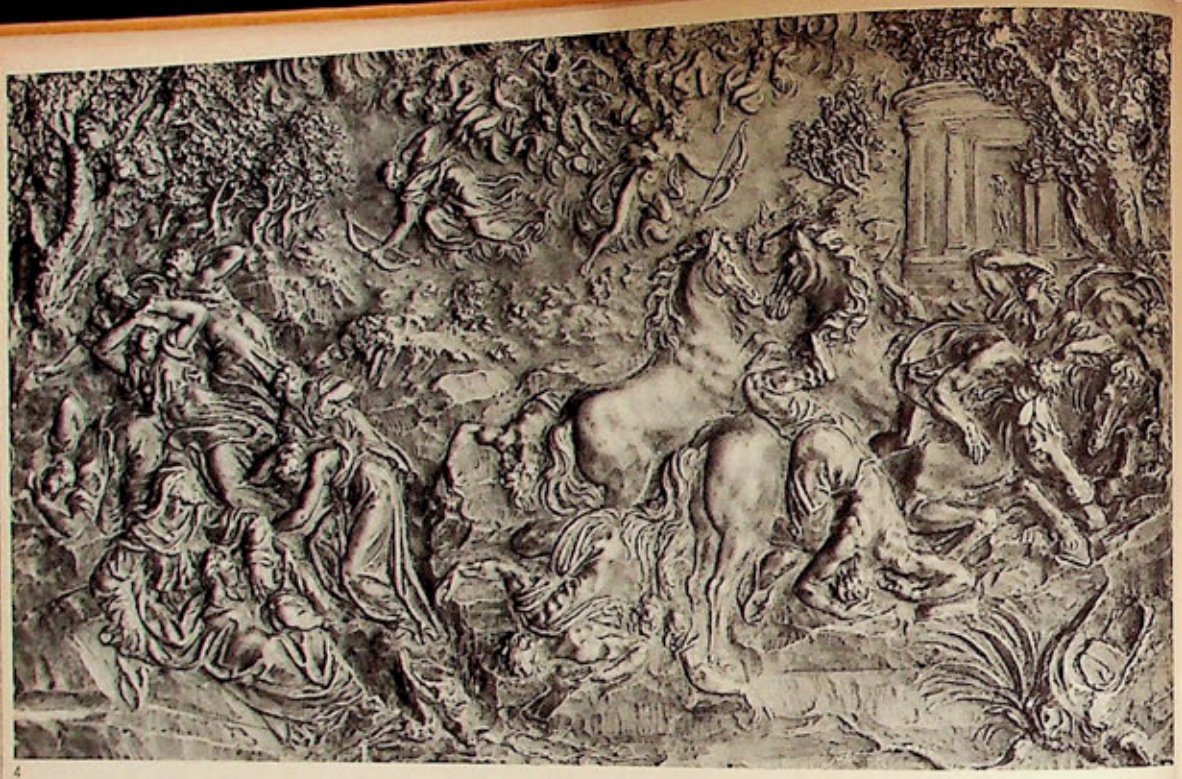
Le musée des porcelaines de Doccia

Reportage photographique de Marc Lavrillier

3

1. Un ensemble de porcelaine à décor d'inspiration orientale, appartenant à la première période de Doccia (1735-1757). L'arrière-plan est le long mur en briques apparentes de la nouvelle salle d'exposition (voir ci-dessus).

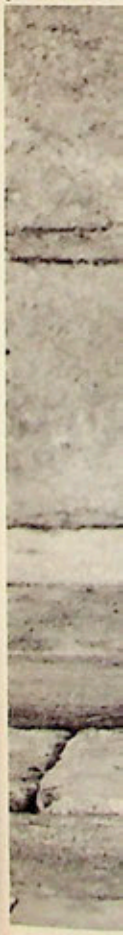
3. Vue de la salle principale du nouveau musée de porcelaine Richard-Ginori, près de Florence. Les œuvres qui y sont présentées s'échelonnent du XVIII[e] siècle jusqu'à l'époque contemporaine.



4

5

4-5. En haut de la page, un relief en plomb du XVI[e] siècle, « les Niobides ». Il existe un exemplaire en or de cette plaque au Kaiser Friedrich Museum de Berlin et un exemplaire en bronze au Musée de Vienne. Ci-dessus, une porcelaine reprenant un détail de la composition. Les reliefs de ce genre étaient exécutés en porcelaine d'après des plaques du XVI[e] siècle ou d'après des répliques datant du XVI[e] et du XVIII[e] siècle.



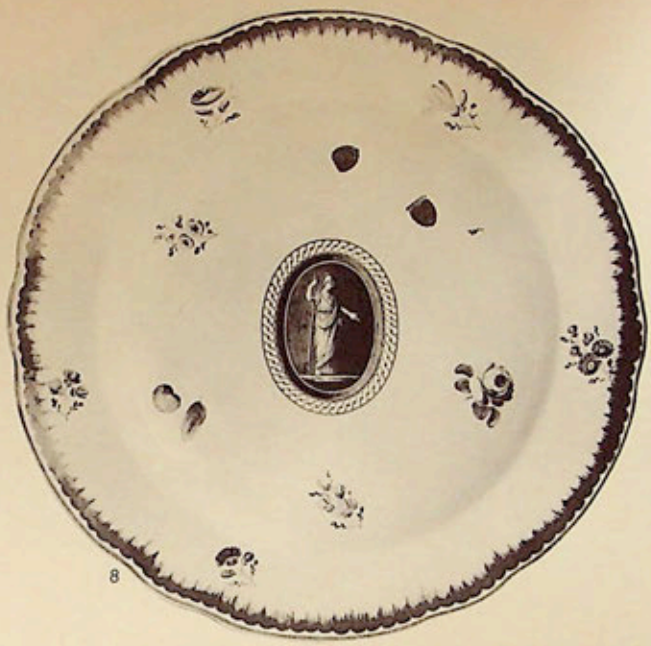
6

La manufacture Richard-Ginori a récemment ouvert un musée dans la banlieue de Florence, là où se trouvait au XVIII[e] siècle la manufacture de Doccia. Dans ce bâtiment très moderne, les pièces exposées offrent un panorama complet de la production de Doccia depuis les premières créations de la manufacture créée en 1737 par le Marquis Carlo Ginori. Celle-ci demeura une entreprise familiale, jusqu'à sa fusion, en 1896, avec Richard, une compagnie de céramique milanaise.
Carlo Ginori, homme entreprenant, aux curiosités multiples, eut une carrière de politicien comme gouverneur de Gênes, s'occupa de géologie, d'agriculture, demanda notamment la mise en culture des marais de la côte toscane, fit l'élevage de troupeaux angoras et introduisit les poissons d'or de Chine à la cour d'Autriche.
Mais sa passion dominante fut l'établissement d'une manufacture de porcelaine à Florence, sa ville natale. Pour y parvenir il multiplia les expériences afin de trouver l'argile convenable. Une mission diplomatique à Vienne, après la mort du dernier des Grands-Ducs, en 1737, lui permit de recueillir d'utiles informations sur la fabrication de la porcelaine, si recherchée à l'époque. Il put même ramener des artisans autrichiens, parmi lesquels le peintre Johann Carl Wendelin Anreiter von Zirnfeld et son fils, âgé de douze ans, qui devait lui succéder.
La production des manufactures de Doccia puis Richard-Ginori, est disposée dans des vitrines claires et attrayantes. On y voit aussi les bas-reliefs de cire ou de plâtre et les modèles réalisés par les sculpteurs baroques, dont les créations étaient ensuite transposées en porcelaine. Le musée comprend en outre une bibliothèque, des archives, des salles de réunion et un magasin de vente pour les réalisations actuelles de la compagnie.

6

6. Cette théière de style baroque avec un bec en tête d'animal, une poignée assez large, un couvercle bombé, accompagnée de grandes tasses sans anse est un exemple typique de la production de Doccia durant la première période. Le décor de paysage pourpre sur fond blanc est encadré d'un filet.

7. « Le char de Cérès », bas-relief en cire évoquant l'été dans une série des « Quatre saisons » exécutée par le sculpteur Soldana-Benzi (1668-1740) dans le style tourmenté du Bernin. Cette composition a été reproduite en porcelaine par les modélistes de la manufacture.

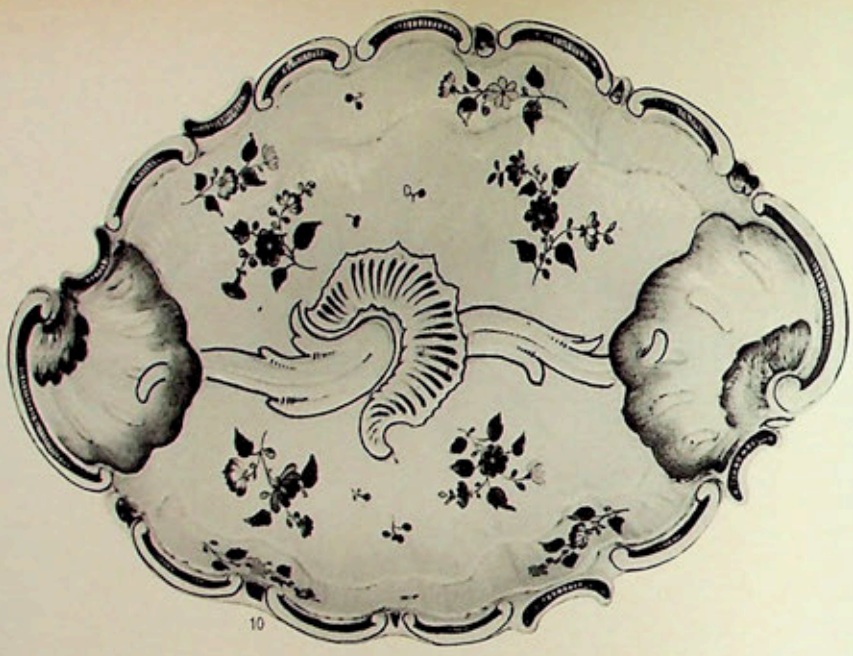


8

9

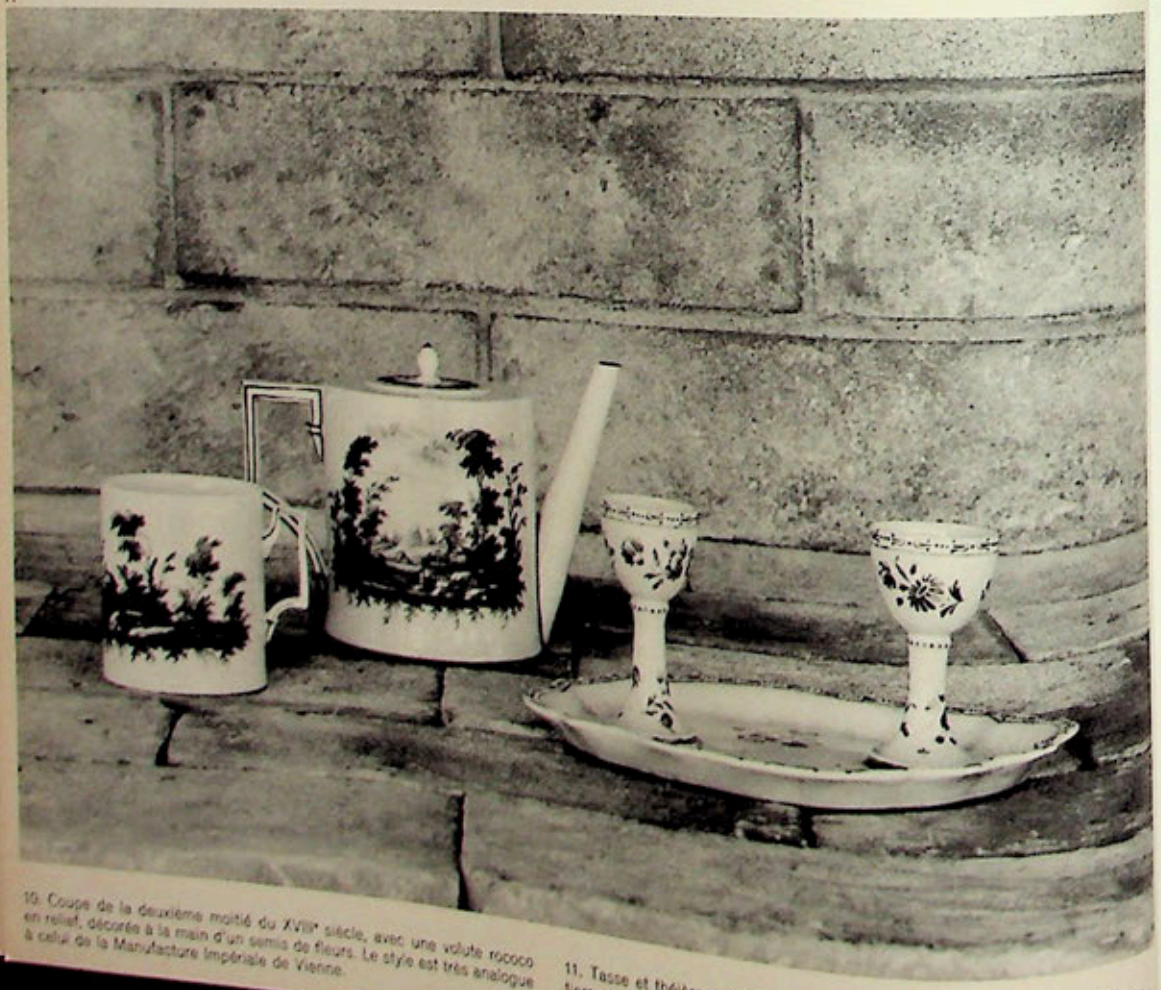
8. Assiette creuse de la fin du XVIII[e] avec un marli au contour Louis XV, décorée d'un semis de fruits et de fleurs, autour d'un camée central. A cette époque, la qualité de la pâte avait été considérablement améliorée en même temps qu'un émail blanc opaque à base d'étain avait été mis au point.

9. Deux autres exemples de pièces créées pendant la première période de la manufacture: Une théière sphérique de forme légèrement aplatie avec un bec en col de cygne et une cafetière à double paroi, ajourée et décorée en relief dans le style des blancs de Chine de Funkien.



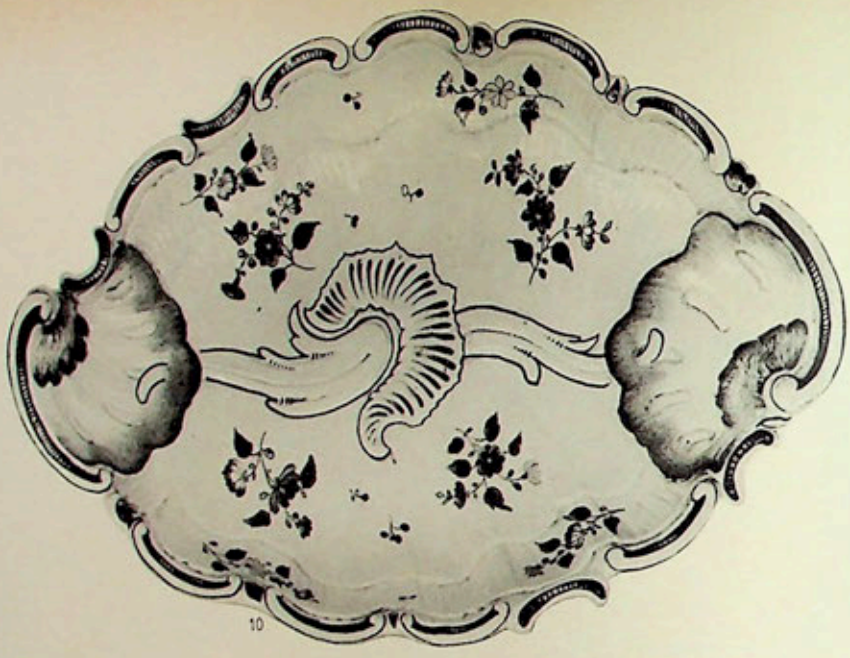
10

11



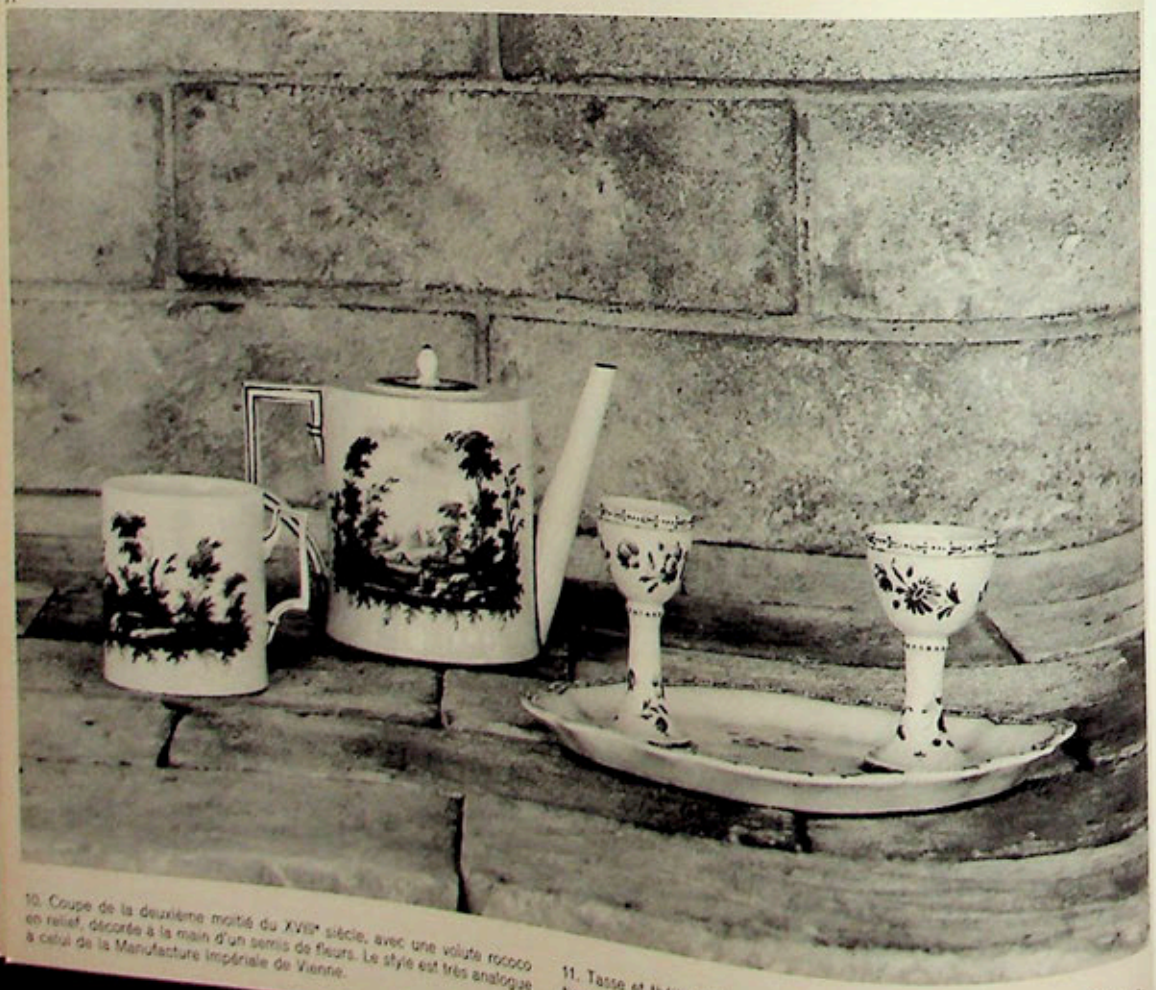
10. Coupe de la deuxième moitié du XVIII[e] siècle, avec une volute rococo en relief, décorée à la main d'un semis de fleurs. Le style est très analogue à celui de la Manufacture Impériale de Vienne.

11. Tasse et théière décorées d'un paysage en camaïeu pourpre. Coquetiers et plateau à motifs de fleurs du même ton. Ces pièces datent de la fin du XVIII[e] siècle et du début du XIX[e].



10

11



10. Coupe de la deuxième moitié du XVIII[e] siècle, avec une volute rococo en relief, décorée à la main d'un semis de fleurs. Le style est très analogue à celui de la Manufacture Impériale de Vienne.

11. Tasse et théière décorées d'un paysage en camaïeu pourpre. Coquetiers et plateau à motifs de fleurs du même ton. Ces pièces datent de la fin du XVIII[e] siècle et du début du XIX[e].

12. Fruitière ovale à bord dentelé, décorée d'une très jolie composition de fleurs, de feuilles et d'insectes. Elle est signée au dos « Ant. Anreiter di Zirnfeld fecit Florence 1746 ». C'est le fils du peintre Johann Carl ramené de Vienne par Carlo Ginori.

BOFFI ARREDAMENTO
Cesano Maderno / via P. Boga 31 / Tel. 51412

Bureau pour la France : I. SARFATI - 39, bd. Georges Clemenceau
Bécon-les-Bruyères (Courbevoie) Seine - Tel. : 333.31.52

PARIS 3 - Bobois, 92, Bd Sébastopol ANTONY - Soskin, 69, Av. Aristide Briand
ERMONT - Constantin, 20, rue de Stalingrad AJACCIO - Barberis, 81, Cours Napoléon
ANNECY - Serico, 15, rue Royale BASTIA - Gherardi, 3, Bd du Général Giraud
CANNES - Le Cannet, Le Home Contemporain, 122, Bd Carnot BREST - Le Décor, 18, rue de Siam
GRENOBLE - Meubles et Décors d'Aujourd'hui, 6, rue Philis de la Charce
LE HAVRE - France Ameublement, 122, Bd de Strasbourg
LILLE - Mobilier d'Aujourd'hui, 68, rue Esquermoise LYON - Equilibre, 15, rue d'Algérie
MULHOUSE - Grollmund, 25, Place de la Réunion NANCY - Venturini 35ter, rue St-Nicolas
NICE - Home Contemporain, 6, rue Gubernatis PAU - Trivium, 11, rue Léon Daran
ROUEN - Meuble Confort, 30, rue Socrate, ST DIE - Bucher, 48, rue Thiers
ST NAZAIRE - Herveau, 36, rue Albert de Mun
SALON DE PROVENCE - Arnoux, 4, Bd de la République
STRASBOURG - Meubles d'Aujourd'hui, 48, rue du Jeu des Enfants
TOULOUSE - Raymond Naa, 54, rue Pharaon

19 STUDIO MILANI - TORINO FOTO CLUB

L'ŒIL du décorateur

40

Décoration
Formes nouvelles
Styles d'aujourd'hui

SALON DE PROVENCE - Arnoux, 4, Bd de la République
STRASBOURG - Meubles d'Aujourd'hui, 48, rue du Jeu des Enfants
TOULOUSE - Raymond Nas, 84, rue Pharaon

Un palais romantique à Venise

par A. Rubin de Cervin Albrizzi
photos A. Rubin - R. César

1. La façade du palais Treves de'Bonfilii sur le Grand Canal.

2. Deux statues de Canova, Hector et Ajax, se reflètent dans le miroir qui garnit l'une des parois d'une pièce en demi-rotonde, décorée par Zandomeneghi.

A la fin du siècle dernier, tous les palais qui donnent sur la première partie du Grand Canal, en face de l'église de la Salute et jusqu'au bassin de Saint-Marc, sont devenus peu à peu la propriété de sociétés hôtelières; tous, sauf un: le palais Treves de'Bonfilii. Situé entre les édifices qui sont aujourd'hui les hôtels Regina et Bauer-Grunwald, il a le privilège désormais unique à Venise de donner sur l'embouchure même du Grand Canal. De ses fenêtres, on peut admirer à droite la première partie du Grand Canal avec l'église de la Salute et à gauche tout le bassin de Saint-Marc, l'église San Giorgio Maggiore, l'île de la Giudecca, le Lido. C'est le panorama qu'avait Chateaubriand lorsqu'il habitait à Venise l'hôtel de l'Europe, l'actuel Palais Giustiniani contigu au palais Treves de'Bonfilii: « Mon auberge, écrit-il dans les Mémoires d'Outre-tombe, est placée à l'entrée du Grand Canal, en face de la Douane, de la mer, de la Giudecca, de Saint Georges Majeur. » Mais cette situation admirable du palais n'est pas le seul trait qui le rende exceptionnel. Son décor intérieur, réalisé entièrement de 1827 à 1830, fait de lui la seule grande demeure vénitienne de l'époque romantique, le seul palais, meublé aujourd'hui encore plus ou moins comme à son origine, où l'on puisse retrouver l'atmosphère vénitienne du début du XIXe siècle, et en même temps, ce qui est plus rare encore, une atmosphère d'intimité domestique.

Mario Praz dit de Venise « qu'elle a donné au monde deux choses où se résument respectivement l'essence du néo-classicisme et du romantisme: l'architecture palladienne et l'image d'une ville de rêve laissant loin derrière elle toutes les fantaisies des poètes ». Mais on a déjà beaucoup écrit sur l'influence de

BOFFI ARREDAMENTO

Palladio, spécialement à l'époque romantique, comme on a beaucoup écrit sur la Venise de Turner, sur celle de George Sand et de Musset ou sur celle de Chateaubriand. Mais la Venise des Vénitiens? Quelles réalités se cachaient derrière ces images de rêve? On a peu étudié la vie artistique et littéraire de la cité durant cette époque, ses artistes, les éléments d'architecture qui témoignent de sa véritable existence et même son histoire, celle qui va de l'époque napoléonienne, — « la Venise de Beauharnais », — à l'ère du pouvoir paternaliste de l'empereur d'Autriche. A part Canova, des noms comme ceux de Jappelli, Meduna, Santi, Borsato, Lipparini, Cicognara (auquel Chateaubriand disait: « Je suis heureux de contempler l'homme qui a rendu la vie à Venise, autant qu'on peut ranimer des cendres illustres ») ou encore Hayez, De Min, etc... sont à peu près oubliés. Ces noms mériteraient pourtant de retenir l'attention. Même les attaches vénitiennes de Canova sont peu étudiées. On ignore par exemple ses notes de voyage, l'influence de Palladio et bien des petites anecdotes significatives: la ville de Venise voulant lui offrir un grand atelier d'artiste dans l'île de la Giudecca pour se l'attacher définitivement, ou le projet de Cicognara souhaitant lui commander un arc triomphal à la place des actuelles *Procuratie* de l'aile napoléonienne. Les très belles décorations de Borsato dans la villa royale de Stra, les différents salons vénitiens décorés de stucs ou de fresques, comme ceux des palais Mocenigo et Albrizzi, le *casino* de thé près de la place Saint-Marc ou le nouveau théâtre de la Fenice avec ses salles apolliniennes, et le mobilier, la peinture, le verre, tout cela révèle une époque qu'il faudrait étudier en profondeur. Même si le florilège artistique de cette période est moins important à Venise que dans d'autres villes italiennes, Naples ou Milan par exemple, dans certains domaines pourtant, la décoration et le mobilier notamment, il y aurait des trésors à découvrir. Ainsi au palais Treves de'Bonfilii se révèlent les deux tendances principales du moment, l'influence néo-classique ou napoléonienne, et le romantisme qui, à Venise, est d'origine viennoise.

Le palais Treves de'Bonfilii, tel qu'il se présente actuellement sur le Grand Canal, est une construction élevée en 1827 pour unir le vieux palais Barozzi et la petite maison qui le touchait, la casa Zucchelli. La façade la plus intéressante au point de vue artistique, qui donne sur le rio di S. Moisè, est l'œuvre de l'archi-

3

3. Dans la bibliothèque, devant le buste du baron Giuseppe Treves, un fauteuil gondole dessiné par Canova.

4. Le salon Louis-Philippe. Autour d'une table en marqueterie, des fauteuils piémontais 1840.

5. Des fresques de Santi et de De Min illustrant la légende d'Amour et Psyché décorent le salon bleu, dont le mobilier a été créé pour cette pièce entre 1827 et 1830.

5

tecte Monopola et fut exécutée à la demande de la famille patricienne des Barozzi. Au XVII[e], le palais passa par héritage à la famille Correr et, au milieu du siècle suivant à une autre famille patricienne, celle des Emo-Capodilista. En 1827, il appartenait à l'évêque Giorgio Emo-Capodilista, qui en louait une partie à Giustina Renier Michiel, l'auteur des « Feste veneziane ». C'est alors qu'il fut acheté par le baron Giacomo Treves de'Bonfili.

Les Treves occupaient une position importante à Venise à l'époque napoléonienne. Ils avaient été créés barons du Royaume Italien, ou « barons de l'Empire ». Giuseppe Treves de'Bonfili, père de celui qui devait acheter le palais des Emo-Capodilista à Venise, s'était fait construire par l'architecte Jappelli à Padoue un palais entouré d'un jardin (devenu aujourd'hui jardin public) et l'avait fait décorer par des artistes en renom, tels que Canova. Son fils, pour sa nouvelle demeure vénitienne, s'adressa principalement à l'architecte Meduna (celui qui avait construit le nouveau théâtre de la Fenice). Il fit appel en outre pour la décoration intérieure à Borsato, De Min et Santi. Tout l'intérieur fut transformé, y compris la disposition des étages et la proportion des salons et des chambres. Le deuxième étage actuel du palais Treves était le « piano nobile » du palais Barozzi.

7. Le plafond en trompe-l'œil du grand salon, peint par Borsato, est daté d'avril 1829. A gauche, un grand tableau à sujet antique, de Lipparini. Au-dessus du piano, un paysage de la campagne romaine, par le comte Cicognara. Tapis Aubusson Charles X.

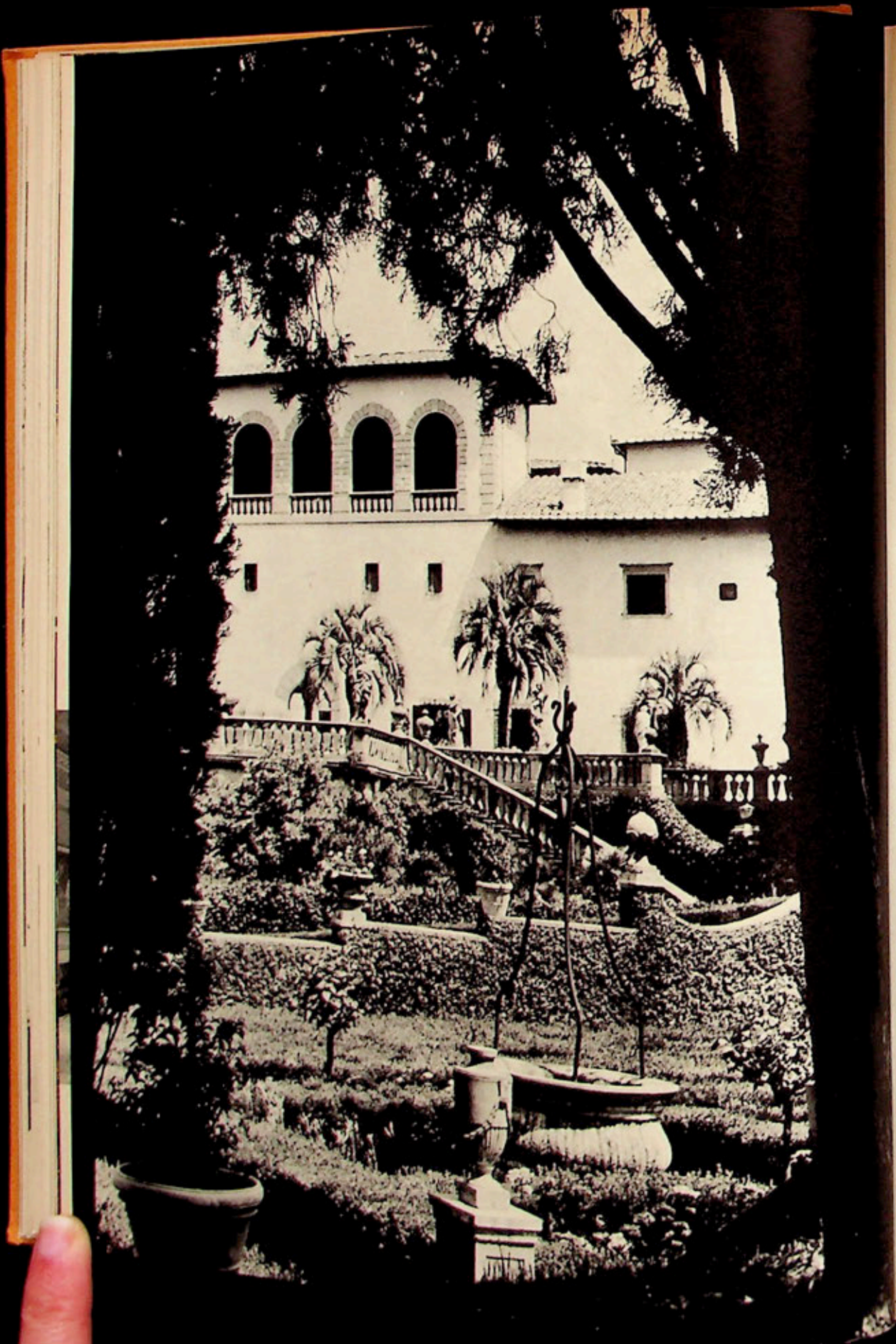
6. Les tableaux qui ornent le « portego » (grand salon central) ont tous été peints entre 1820 et 1830. La console et la glace vénitiennes sont de la même époque.

Le « portego » (grand salon central) fut élargi et son plafond surélevé, comme ceux des salons latéraux. On suréleva aussi la casa Zucchella jusqu'à la hauteur du palais Barozzi. Cette modification est très visible lorsqu'on compare la façade actuelle avec l'état antérieur des deux édifices tel qu'il apparaît sur un tableau de Canaletto conservé au Louvre. Enfin, ce qui est assez rare dans l'architecture intérieure des palais vénitiens, on éleva un escalier monumental sur toute la hauteur de l'édifice. Le style du palais Treves, peu représenté à Venise, a été longtemps eclipsé aux yeux des critiques par les gloires du XVI[e] et du XVII[e] siècle, par les fastes du XVIII[e]. On réduisit les proportions des pièces. On abandonna peu à peu le style néo-classique sous l'influence du goût viennois. Au palais Treves, la salle en demi-rotonde, avec les deux grandes statues de Canova, demeure le seul vestige néo-classique. Ces statues, dernières œuvres de l'artiste, ont été achetées par le Baron Treves dans l'atelier de Canova au lendemain de sa mort. L'affaire fut assez mouvementée: des contestations violentes s'élevèrent avec un autre acquéreur éventuel, le prince Wolkonsky, qui voulait lui aussi les acheter et les emporter en Russie. Le transport des statues de Rome à Venise se fit en char à bœufs et dura six mois. Mais à l'arrivée, un nouveau problème se posait: pour faire entrer les statues dans le palais, il fallut démolir une partie de la façade sur le Grand Canal. Un élève de Canova, Zandomeneghi, décora la salle dans le plus pur style néo-classique, telle que nous l'admirons aujourd'hui. Des deux statues, la plus belle est certainement celle d'Hector. Les critiques s'accordent d'ailleurs à penser que pour la statue d'Ajax, Canova fit appel à la collaboration de ses élèves. L'empereur Ferdinand d'Autriche et sa femme, l'archiduc Ranieri, gouverneur de la province lombardo-vénitienne et le prince de Metternich, lorsqu'ils vinrent à Venise pour le couronnement de l'empereur, allèrent admirer la dernière œuvre du maître, le 16 octobre 1836. L'épisode est représenté sur une charmante petite peinture de Borsato qui assistait probablement à la scène.

Le style néo-classique tardif apparaît dans les salons du « piano nobile ». Le plus intéressant est la pièce d'angle, décorée par Borsato. Cet artiste peu connu, auteur de charmants décors à fresque de style néo-pompéien, mériterait certainement une étude critique approfondie. Les salles du musée Correr place Saint-Marc, la villa royale de Stra, les salons du second étage du palais Albrizzi, donnent la mesure de son talent. Les personnages sont généralement vêtus à l'antique et autour d'eux les guirlandes, les temples, les urnes, les animaux fantastiques, d'inspiration pompéienne, composent un ravissant décor. Lors d'une récente visite à Venise, André Malraux faisait remarquer la manière dont Borsato respecte l'échelle des personnages et du paysage où il les situe même dans les fresques de très petites dimensions. Les figures graciles, un peu fantastiques, ne prennent jamais la première place dans la composition. Elles gardent les proportions de l'ensemble, celles d'une urne par exemple, d'une guirlande ou d'un feston de fleurs multicolores. Malraux ajoutait que ce « réalisme » de Borsato faisait de lui un peintre unique en son genre pour son époque. Au palais Treves de'Bonfilii, Borsato n'a pas travaillé seulement aux fresques des plafonds. Il a dessiné également des meubles, ceux du salon d'angle au premier étage par exemple. Ce sont des sièges exceptionnels, de forme « gondole », dont les bras s'ornent de masques de bronze. Les divans ont la même forme et on peut supposer qu'ils ont été conçus pour cette pièce dès l'origine, de manière à pouvoir être transportés au centre de la pièce, lorsqu'on y donnait un concert par exemple. Les Treves ont toujours été des musiciens avertis. Aujourd'hui encore, les propriétaires donnent des concerts au palais. Rossini fut jadis un familier de la maison.

(Suite en page 80)

8. Le grand escalier d'entrée, exceptionnel dans un palais vénitien, est l'œuvre de Me
l'architecte du théâtre de la Fenice. La jardinière de noyer a été exécutée à Venise vers 1825



La façade

Villa Palmieri

par Enrichetta Ritter - photos Alfredo Garuti

2. La terrasse et le jardin de la villa Palmieri.

Construite sur la colline de Fiesole dans la seconde moitié du XIII[e] siècle par Cione Fini, noble florentin ami des lettres, la villa Palmieri abrita des hôtes illustres, amenés par les motifs les plus divers, même la peste. C'est en effet durant une épidémie de peste que Boccace, fuyant la contagion, vint y prendre un peu de bon temps avec une bande d'amis: la réunion lui servira de prétexte et de cadre au recueil de ses cent nouvelles. Les jeunes filles étaient belles et pleines d'entrain, tellement que pendant l'Inquisition, il fallut, dit-on, enterrer les statues qui les représentaient. Le siège qu'aurait occupé Dante à peu près à la même époque n'a pas connu lui, d'éclipse de ce genre: il est toujours conservé dans la villa.

La façade de la villa, à travers les arbres du jardin.

Villa Palmieri

par Enrichetta Ritter - photos Alfredo Garuti

2. La terrasse et le jardin de la villa Palmieri.

Construite sur la colline de Fiesole dans la seconde moitié du XIII[e] siècle par Cione Fini, noble florentin ami des lettres, la villa Palmieri abrita des hôtes illustres, amenés par les motifs les plus divers, même la peste. C'est en effet durant une épidémie de peste que Boccace, fuyant la contagion, vint y prendre un peu de bon temps avec une bande d'amis: la réunion lui servira de prétexte et de cadre au recueil de ses cent nouvelles. Les jeunes filles étaient belles et pleines d'entrain, tellement que pendant l'Inquisition, il fallut, dit-on, enterrer les statues qui les représentaient. Le siège qu'aurait occupé Dante à peu près à la même époque n'a pas connu lui, d'éclipse de ce genre: il est toujours conservé dans la villa.

La façade de la villa, à travers les arbres du jardin.

Plus
Matte
de Cos
Bottic
pour l
ment
dres),
femm
près d
tard
égaler
où l'o
Pui
dévas
pas pe
même
en ga
vide j
alors
fils de
un ce
rentin

◄ 3. Parm
prestigi
dit-on,
une fres

4. Plafond de Bernardino Pocetti évoquant le séjour de Boccace à la villa Palmieri.

Plus tard, le nouveau propriétaire, Matteo Palmieri, un humaniste ami de Cosme de Médicis, y reçut Sandro Botticelli qui, d'après Vasari, peignit pour lui « L'Assomption » (actuellement à la National Gallery de Londres), où Matteo Palmieri et sa femme sont représentés agenouillés près du tombeau de la Vierge. Plus tard encore, Andrea del Sarto fut également un familier de la maison, où l'on conserve aussi son fauteuil.

Puis, en 1630, la peste, à nouveau, dévaste Florence, et cette fois, il n'est pas possible de l'ignorer: la villa est même transformée en lazaret. Elle en garde un renom fâcheux et reste vide jusqu'à la fin du siècle. C'est alors que Palmiero Palmieri, petit-fils de Matteo, la restaure et en fait un centre pour les intellectuels florentins, concluant ainsi, par une

◄ 3. Parmi les meubles anciens, le plus prestigieux est sans doute le siège qui fut, dit-on, celui de Dante. Sur le mur, une fresque florentine du XV[e] siècle.

5. Une inscription signale l'arbre planté par la reine Victoria en 1888.

2

Un décorateur français rénove un palace italien

par Pierre Delbée

Les 18 palaces appartenant à la C.I.G.A. en Italie, sont actuellement en cours de modernisation. Nous présentons ici la transformation du Grand Hôtel, réalisée par la maison Jansen.

Situé au cœur de la Rome antique, il s'élève à l'emplacement des termes de Dioclétien dont les vestiges sont apparus au cours des travaux en sous-sol. (Un immense canal d'époque romaine y circule, « l'Aqua Felice », restauré par Michel-Ange pour alimenter la fontaine de Moïse.) C'est aujourd'hui l'hôtel le plus élégant de Rome, celui de l'aristocratie italienne, de la grande clientèle étrangère, et ce fut, pendant le concile, celui des cardinaux.

Le problème était de ne pas modifier l'atmosphère de l'hôtel, créé en 1880 par Mr César Ritz, tout en procédant à certains aménagements dans la conception de l'exploitation et du confort. Le plan général a d'abord été repensé dans son ensemble, pour voir les économies d'espace qu'il était possible de réaliser. On a créé par exemple un restaurant, un bar et un grill en récupérant la place occupée par des bureaux dans une partie centrale du plan, qui a été ainsi rendue à la clientèle. Il fallait aussi moderniser les anciens locaux, sans les détruire, et sans déflorer l'esprit « faux Louis XVI° italien » conçu à la fin du XIX° siècle.

1. Le Grand Hôtel comportait deux vastes escaliers comme celui-ci qui a seul été conservé et préserve le faste exubérant du décor d'origine. Le second a été supprimé et remplacé par trois ascenseurs: l'espace ainsi dégagé a permis l'aménagement d'une nouvelle réception et, à chaque étage, de deux chambres avec salle de bains.

2. La salle des fêtes a été maintenue, elle aussi, telle qu'elle avait été conçue lors de la création de l'hôtel, avec ses cristaux, ses fresques dans les voussures, ses ors, ses stucs. Elle est utilisée pour les réceptions diplomatiques, les grands mariages, les manifestations de prestige.

3. Le nouveau grill a été traité avec sobriété, un peu dans l'esprit « Rallye de chasse ». Le sol est couvert d'un tapis à contre-fond vert. Les rideaux et les sièges rouge corail donnent de la gaieté à la pièce. Le linge de table (Fretté), les verres et les assiettes (Richard-Ginori) ont été créés spécialement pour le grill.

4. Soixante chambres ont déjà été refaites et soixante autres sont en cours de transformation. On a varié pour chacune d'elles la décoration, les tissus, l'ameublement, traités dans un style qui constitue une adaptation moderne du XVIII• siècle.

5. La décoration du bar est complémentaire de celle du grill. Les rideaux et la moquette sont les mêmes, mais les sièges sont tendus de velours vert et les murs revêtus de panneaux de bois clair.

6. La très grande hauteur des plafonds, au rez-de-chaussée, a permis la création d'une mezzanine comprenant une succession de petites pièces de réception privées, qui ont toutes été aménagées de manière différente.

5

6

7

7. Cette chambre est décorée de faux bambous bruns qui dessinent de grands panneaux sur les murs. Les meubles sont également en faux bambou et laque rouge.

8. Ici les fauteuils laqués blancs sont tendus d'un tissu vert olive assorti aux couleurs du couvre-lit et des rideaux rayés.

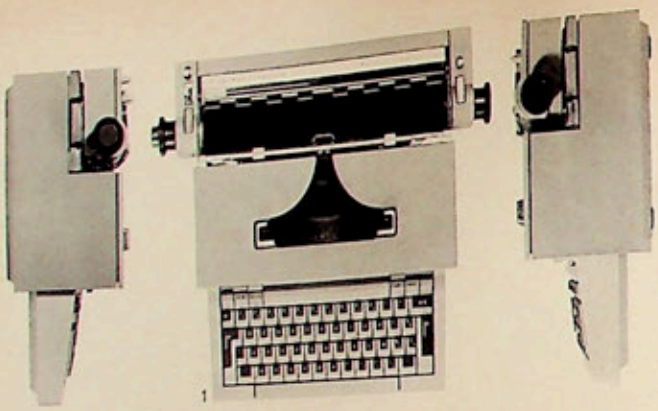
9-10. Dans les chambres et les salles de bains attenantes, les tissus, réalisés par la Comtesse Marinetta di Frassineto (Tessitura di Rovezzano) et les céramiques de D'Agostino à Salerne, ont été exécutées sur un même dessin de Jansen. Les lustres des chambres et les appliques des salles de bains ont été créées spécialement par Barovier et Toso à Murano. Les lampes de chevet, d'inspiration Louis XVI, sont de Ubaldo Baldini.

8

9

10

10



1

2

3

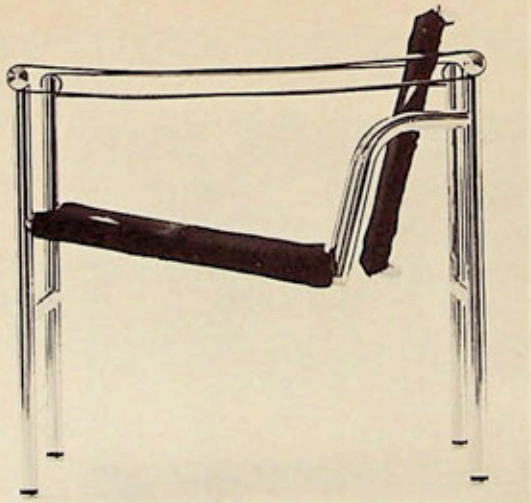
5

IDÉES Italiennes

Reportage d'Enrichetta Ritter

1-2. Dernière création d'Olivetti, la machine à écrire électrique Praxis 48 a été dessinée, comme la Tekne 3 par Ettore Sottsass Jr. Elle se signale par l'élégance de sa carrosserie, sa maniabilité, son encombrement relativement réduit, autant que par ses qualités proprement techniques.

3-6. Dessinés en 1928 par Le Corbusier, ces fauteuils sont aujourd'hui édités en série par Cassina : 3. La structure du fauteuil « Grand Confort » est en tubes d'acier chromé garnis de coussins amovibles en bultex recouvert de cuir ou de tissu. Haut. 63 cm, larg. 98 cm. 4-5. Chaise longue à inclinaison continue. L'armature d'acier chromé est tendue de peau de poulain et repose sur un piétement d'acier laqué noir. 6. Fauteuil en tube d'acier chromé, avec dossier inclinable et siège garni de poulain sur toile. Accoudoir de cuir noir.



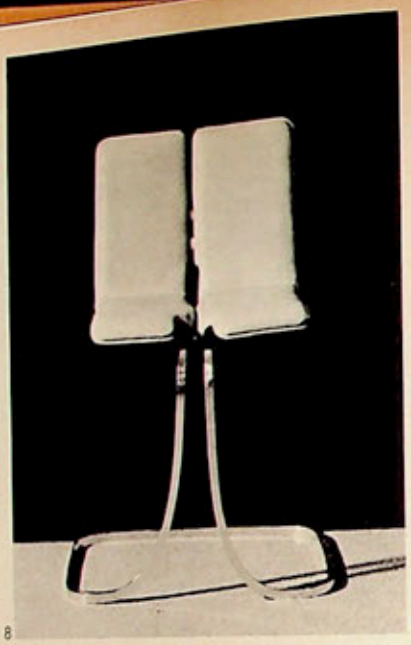
3

4

5

6

7



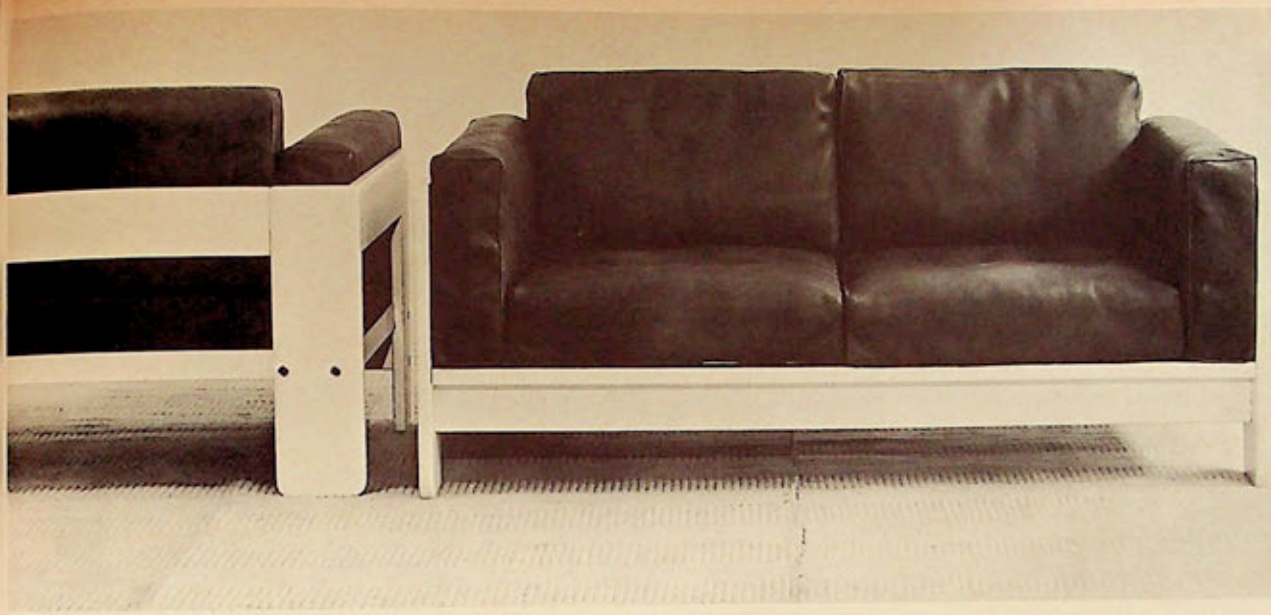
8

7-8. Chaise de J. Colombo, édité par Arflex. Le siège est en contreplaqué courbé garni de caoutchouc mousse recouvert de cuir, sur une armature d'acier chromé. Haut. 72 ou 60 cm. Larg. 57 cm.
9. Fauteuil « Stringa », à gros coussins de cuir sur une armature d'acier chromé créée pour Poltronova par Gae Aulenti, qui réalise actuellement les nouvelles installations des magasins Fly à Milan.

9

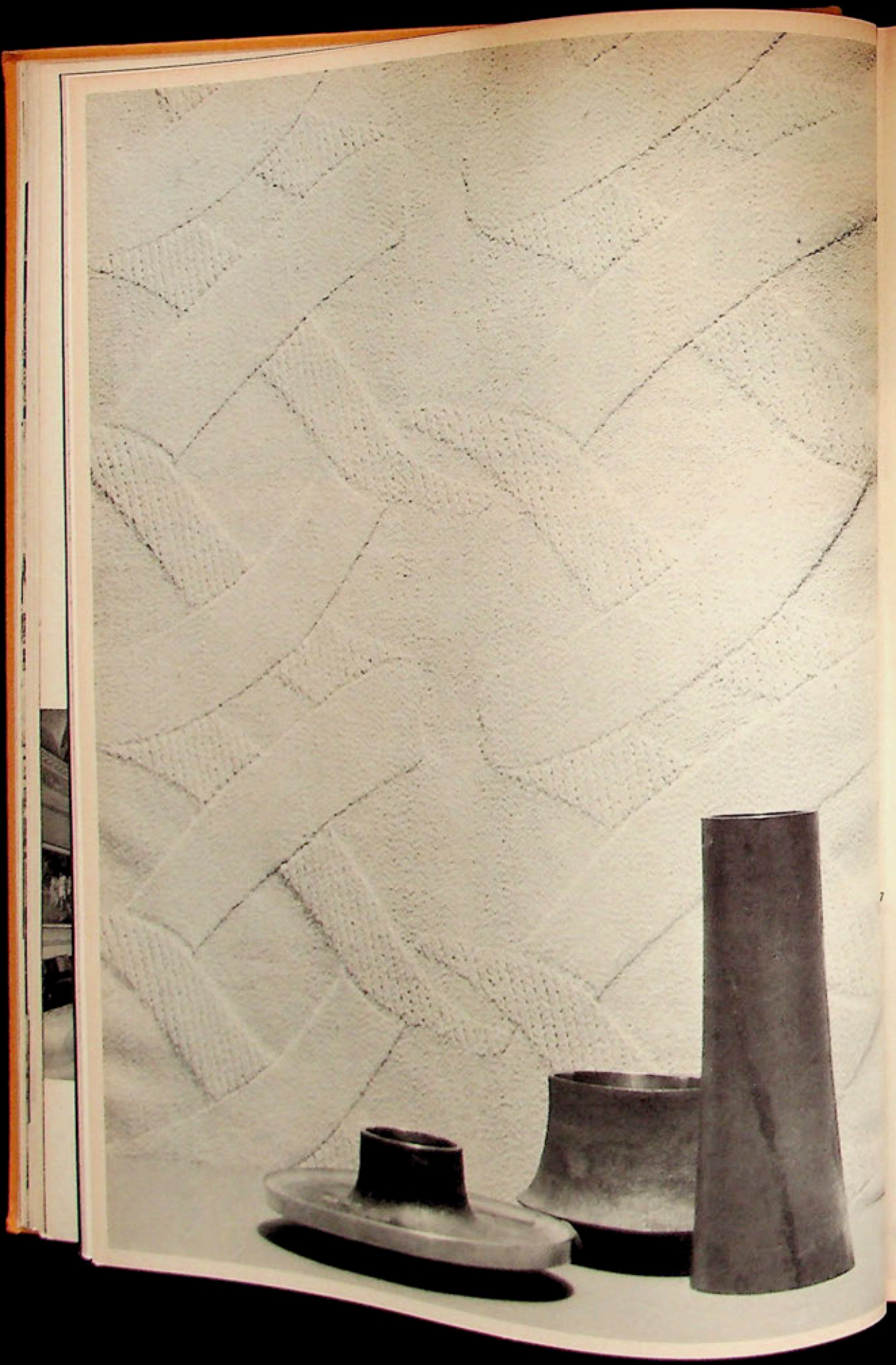
10. Chaise « Lambda », tendue de cuir piqué sur une armature métallique créée par Marco Zanuzzo pour Gavina (diffusée en France par T.V.).
11. Canapé « Bastiano », dessiné par Tobia Scarpa pour Gavina (diffusé en France par T.V.). La structure de bois naturel (noyer, palissandre, paduka) ou laqué, est garnie de coussins de cuir tabac ou noirs.
12. Fauteuils « Loden » en bois laqué blanc, noir ou rouge, dessiné par Vico Magistretti. Coussins recouverts de tissu. Production de Gavina (diffusé en France par T.V.).

10



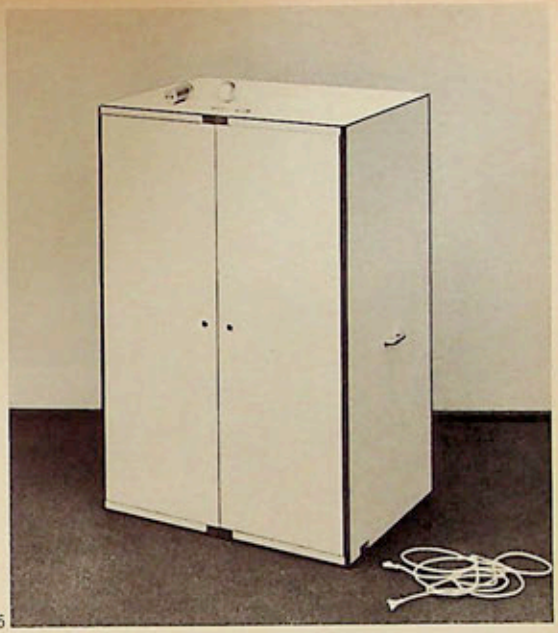
11

12



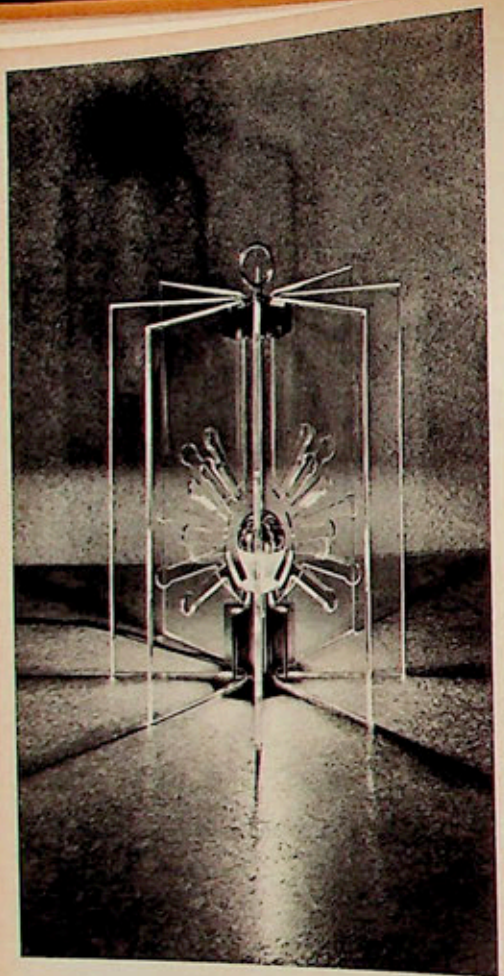
14

13. Tissu d'ameublement exécuté à la main, en coton à relief ton sur ton, blanc ou pastel. Création de Fede Cheti.
14. Lampe de bureau à globe pivotant, avec réflecteur incorporé, dessinée par Gino Sarfatti pour Arteluce.
15-16. Pour Arflex, J. Colombo a conçu un « container » offrant sous un volume réduit un agencement parfaitement étudié. L'intérieur est en noyer. Revêtement plastifié.
17. Plats, cendriers, vases à fleurs, gobelets en céramique blanche créés par Franco Bettonica, édités par Gabbianelli.

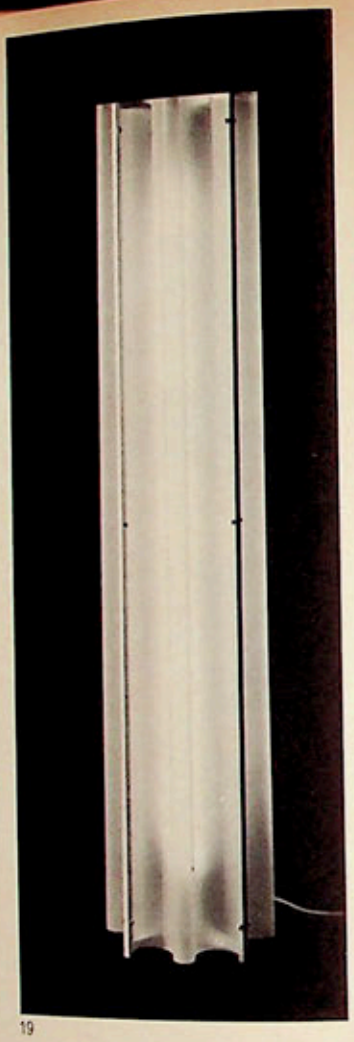


15

16



18



19

21

21

22

18. Luminaire dessiné par Franco Albini et Franca Helg pour Arteluce. Les panneaux de « perspex » découpé sont maintenus par une armature de laiton chromé. L'anneau central permet de suspendre la lampe. Hauteur : 45 cm.
19. Ce luminaire de Gino Sarfatti, édité par Arteluce, est fait d'éléments préfabriqués « ondolux » démontables. Hauteur : 1,22 m. (Distributeurs Arteluce en France : Formes Nouvelles et Galerie Mai.)
20. Coupes, plats et vases en céramique blanche de la série « Da », dessinés par Roberto Arioli, édités par Babbianelli.
21. Gian Casé a dessiné pour Boffi cette cuisine par éléments dont les panneaux plastifiés sont soulignés d'un bandeau en noyer massif.
22. Nouvelle version de la pendule Secticon, créée par Mangiarotti.

Un

Dans
plusie
est sit
de la
ouvre
d'en f
et inst
utilise
elle p
spécia

Une serre en Piémont

Photographies F. Benedikter

par Enrichetta Ritter

Dans cette région où le thermomètre peut descendre de plusieurs degrés au-dessous de zéro, la serre Zegna à Trivero est située sur le toit d'une fabrique de textile, au centre de la partie du bâtiment réservé aux hôtes: les chambres ouvrent sur la serre, tandis que les annexes permettent d'en faire un lieu de rencontre et de réunion. Elle a été conçue et installée par Pietro Porcinai, qui a su admirablement utiliser notre flore, généralement négligée là où précisément elle pourrait apporter des solutions d'aménagement spécialement intéressantes

Pourquoi, en effet, les locaux de représentation et de réception devraient-ils être traités dans un style immuable ou soumis à une formule impersonnelle et conventionnelle? Dans la serre créée par Pietro Porcinai, entre le toit de verre et le pavement jaune et rose en calcaire de Finale, éclairée le jour par la clarté extérieure et la nuit par des luminaires électriques invisibles, le décor est composé de plantes dont les noms composent pour le profane une litanie mystérieuse: cissus, orlopanax, hibiscus, agapanthus, medinilla magnifica... C'est une forêt enchantée, réduite aux dimensions d'une pièce d'habitation, comme aurait été jadis une série de tapisserie à « verdure ». L'atmosphère de la serre, dont l'oxygène dégagé par les plantes assure la salubrité, est contrôlée par des thermostats et maintenue à un degré constant de température et d'humidité. Des meubles anciens y trouvent leur place comme dans un immense salon. Au-delà des parois vitrées, dans la loggia, des grands vases garnis de fleurs séchées (voir page 75) ménagent, même en temps de gel, une perspective chaude et lumineuse tout en prolongeant l'impression un peu fabuleuse qui est celle de la serre.

La réalisation de Pietro Porcinai se signale par sa conception originale, par le juste équilibre maintenu entre la mesure et l'exubérance, par la connaissance et l'amour de la nature dont elle témoigne.

Vie de Paolo Uccello

Suite de la page 15

sauvage, sans presque recevoir personne et sans se montrer nulle part pendant des semaines et des mois... Aussi le sculpteur Donatello, son ami intime, lui disait souvent, en voyant ses « mazzocchi » à pointes et à facettes (4), tracés en perspective sous divers angles ou ses boules à soixante douze faces, à pointes de diamant, avec sur chaque face des copeaux enroulés sur des baguettes, et d'autres bizarreries (5) auxquelles il perdait son temps: « Eh! Paolo! Ta perspective te fait abandonner le certain pour l'incertain; ce sont là exercices de marqueteurs, qui remplissent leurs frises de copeaux, coquilles rondes et carrées, ou autres motifs ».

... Il fit également à Sainte-Marie-Majeure, dans la chapelle proche de la porte latérale donnant sur Saint-Jean, où se trouve le rétable à prédelle de Masaccio, une Annonciation peinte à la fresque; il y avait une architecture remarquable, très neuve et savante pour l'époque. Pour la première fois, on montrait aux artistes dans un style parfait, les lignes de fuite conduites avec grâce et de justes proportions, de manière à obtenir que sur une surface réduite et limitée, l'espace semble s'ouvrir et s'étendre.

Les peintres capables de faire jouer finement sur ces architectures les zones sombres et les zones claires, à l'aide des couleurs, arrivent à créer une illusion parfaite, tant le tableau acquiert vie et relief. Cela ne lui suffisait pas: Uccello voulut affronter de plus grands problèmes, en produisant la diminution perspective des colonnes qui rompent l'angle vif de la voûte où sont les quatre Evangélistes. Cela fut jugé aussi beau que savant et Paolo fut en vérité un maître plein d'intelligence et d'adresse dans cette spécialité (6). Il fit également à San Miniato, hors de Florence, dans un cloître, en camaïeu vert rehaussé de couleurs, les Vies de Pères de l'Eglise. Il n'y observa guère l'unité de couleur qui se pratique dans ces représentations: il peignit les champs bleus, les villes rouges, et les différents édifices à sa fantaisie (7). Il eut tort, car ce qui est censé être de pierre ne peut et ne doit pas avoir une autre teinte. On raconte que, tandis que Paolo travaillait à cette œuvre, l'abbé ne le nourrissait guère que de fromage. Paolo, lassé, mais timide par nature, décida de ne plus aller travailler; l'abbé l'envoyait chercher, mais il n'était jamais là pour les Frères. Si par hasard, il croisait dans Florence quelque moine de cet ordre, il prenait ses jambes à son cou pour leur échapper. Mais deux d'entre eux, plus malins que les autres, et plus jeunes que lui, le rattrapèrent un jour et lui demandèrent pourquoi il ne venait pas terminer son ouvrage, et courait si vite, dès qu'il apercevait des frères. « Vous m'avez, répondit Paolo, mis dans un tel état, que je vous fuis, que je ne puis plus approcher le moindre charpentier; à cause de votre abbé qui avec ses tartes et ses soupes (de fromage) m'a tellement bourré de fromage que j'ai peur, étant tout en fromage, d'être employé comme mastic; si je continuais, de Paolo que je suis, je deviendrais peut-être fromage!! » Les frères le quittèrent avec de grands rires et allèrent tout raconter à l'abbé qui, le ramenant à l'ouvrage, ordonna pour lui un autre régime que le fromage.

Paolo peignit ensuite au Carmine, dans la chapelle de Saint Jérôme des Pugliesi, le devant d'autel des Saints Côme et Damien (8). Dans la maison des Médicis, il peignit sur toile à la détrempe, quelques scènes avec des animaux, sujets qui lui tinrent toujours à cœur. Et pour les réussir, il étudia avec infiniment de soin, bien mieux il eut toujours chez lui des tableaux d'oiseaux, de chats, de chiens et de tous les animaux étranges qu'il put dessiner, étant trop pauvre pour en posséder de vivants: comme il préférait par dessus tous les oiseaux, on le surnomma Paolo Uccelli. Dans le dit palais, parmi d'autres scènes animalières, il figura des combats de lions d'un mouvement et d'une violence si impressionnants qu'on les aurait crus vivants. Mais le plus original était une scène où un dragon qui combattait contre un lion, montrait toute sa férocité, dans un puissant mouvement de venin jaillissant de sa gueule et de ses yeux; auprès une petite paysanne qui gardait un bœuf vu en un beau raccourci (dont je possède l'esquisse originale de Paolo dans mon album), s'enfuyait tout apeurée devant les monstres. Il y avait aussi des bergers pris sur le vif et un paysage que l'on tint alors pour une belle réussite. Sur les autres toiles il déploya des cavalcades en costumes de l'époque, avec plusieurs portraits d'après nature (9).

On lui commanda ensuite des compositions pour le cloître de Sainte-Marie-Nouvelle; les premières dans le passage de l'église vers le cloître, sont la création des animaux, avec une variété infinie de créatures aquatiques, terrestres et ailées. Toujours, plein d'idées et prenant comme nous l'avons dit, un vif plaisir à dessiner très exactement les animaux, il sut montrer sur quelques lions prêts à se mordre, l'allure superbe de ces fauves et la fuite rapide et terrifiée des cerfs et des daims; les oiseaux et les poissons ont des plumes et des écailles très frappants. Il fit encore la création de l'homme et de la femme, et le péché originel, dans un beau style soigné et d'une belle venue. Dans cette œuvre, il s'attache à la couleur des arbres, qu'à cette époque on négligeait presque toujours. Il fut ainsi le premier à se faire un nom parmi les anciens pour le traitement des paysages; il arriva à une perfection qu'on n'avait jamais atteinte avant lui. Paolo sut leur donner la profondeur voulue par les règles de la perspective, les reproduisant tels qu'ils apparaissent en réalité, sans omettre rien de ce qu'il voyait: champs, labours, fossés, et chaque détail de la nature dans son style sec et cassant. S'il avait su choisir le meilleur dans la nature, et représenter uniquement les éléments qui font bel effet, ses paysages auraient été absolument parfaits (10).

Cela terminé, il peignit dans le même cloître, au-dessus de deux scènes exécutées par un autre maître, le Déluge et l'Arche de Noé avec un art, un soin, une minutie qui n'ont pas leurs pareils, il figura les morts, la tempête, la fureur des vents, les éclairs, les arbres brisés, la terreur des hommes, mieux qu'on ne saurait dire. Il y a en raccourci perspectif, un cadavre à qui un corbeau crève les yeux, et un enfant noyé, dont le corps empli d'eau

Nos reliures mobiles pleine toile
vous permettent
de garder dans votre bibliothèque
les belles collection des

L'ŒIL

Elles sont en vente à nos bureaux au prix de Fr. 32.— les deux éléments pour l'année. Elles sont envoyées franco de port et d'emballage contre la somme de Fr. 36.— pour la France et la Zone Franc, et de Fr. 38.— pour l'étranger. Aucun envoi n'est fait contre remboursement.

fait un énorme gonflement. Il fit sentir la diversité des émotions, l'oubli du danger des deux chez deux cavaliers qui combattent, l'extrême peur de la mort chez une femme et un homme, à cheval sur une barque qui commence à faire eau et leur ôte tout espoir de salut. Cette œuvre, d'une qualité exceptionnelle, lui acquit une très grande célébrité. Il traita les figures en les diminuant par le jeu des lignes de perspective et exécuta plusieurs « mazzocchi » et autres morceaux très bien venus. Sous cette composition, il peignit également l'ivresse de Noé et la dérision de Cham, auquel il donna les traits de son ami Dello, peintre et sculpteur florentin; on voit les deux autres fils de Noé, Sem et Japhet, en train de recouvrir les parties qu'il laisse voir. Paolo disposa aussi la perspective d'un tonneau que l'on tient pour une grande réussite, et une treille chargée de raisin, dont les tuteurs entrecroisés diminuent vers le point de fuite (voir page 14).

... A Sainte-Marie-de-la-Fleur, il exécuta, à la mémoire de John Hawkwood, condottiere anglais à la solde de Florence, mort en 1393, une statue équestre en camaïeu vert plus grande que nature également peinte à la terre verte.

C'est une fresque de dix brasses de haut, au milieu d'un mur de l'église; Paolo y dessina en perspective un grand sarcophage qui semble contenir le corps, en le surmontant du portrait du condottiere en tenue d'armes. Cette peinture fut, et est encore, considérée comme un chef-d'œuvre du genre. Et si Paolo n'avait fait lever au cheval les deux jambes du même côté, ce qu'aucun cheval ne pourrait faire sans tomber, l'ouvrage serait parfait (l'erreur vint sans doute de ce que Paolo n'avait pas l'habitude de monter et ne connaissait pas les chevaux aussi bien que les autres animaux), car les proportions de ce cheval sont très réussies; sur le socle on peut lire l'inscription: « Pauli Uccelli opus ». (11)

... Dans plusieurs maisons florentines, on trouve des panneaux en perspective pour des alcôves, des dossiers de lits et de petits meubles. A Gualfonda, dans une loggia du jardin des Bartolini, il y a de sa main quatre peintures sur bois, représentant des batailles: chevaux et hommes d'armes sont peints avec les vêtements et les harnachements de l'époque et fort bien rendus. Parmi ces guerriers, on reconnaît Paolo Orsino, Ottobuono de Parme, Luca de Canale, et Carlo Malatesta, seigneur de Rimini, tous grands condottieri en leur temps. Ces tableaux en très mauvais état, ont été restaurés de nos jours par Giuliano Bugiardini, mais en les altérant plutôt qu'en les améliorant (12).

... Les travaux de Paolo furent vraiment considérables. Il dessina tellement qu'il laissa aux siens — de qui je le tiens — des coffres pleins d'études. Le dessin est une bonne chose, mais il vaut infiniment mieux exécuter des peintures; les œuvres achevées possèdent une vie que n'ont pas les feuilles de croquis. Notre album contient un certain nombre de figures, de perspectives, d'oiseaux et d'animaux d'une beauté merveilleuse; le plus remarquable est une étude de « mazzocchio », en pure perspective linéaire, d'une beauté que pouvait seule obtenir la patience de Paolo (13).

... Il laissa une fille qui avait des connaissances en dessin, et une femme; celle-ci racontait souvent que Paolo passait la nuit entière dans son cabinet pour résoudre des problèmes de perspective. Quand elle l'appelait pour dormir, il répondait: « Oh! quelle douce chose que cette perspective! ». Et de fait, si elle lui parut douce, elle ne fut pas moins précieuse et utile, grâce à lui, à ceux qui à sa suite, s'y adonnèrent.

Vie de Piero della Francesca

Suite de la page 17

l'Exaltation de la Croix par l'empereur Heraclius qui entra à Jérusalem les pieds nus et la portant sur son épaule. Ces fresques renferment des idées et des attitudes dignes d'éloges; ainsi, les costumes des suivantes de la reine de Saba, exécutés dans un style délicat et nouveau, de nombreux portraits de personnages anciens d'une grande vivacité, une colonnade corinthienne d'une mesure divine et un paysan, qui, les mains appuyées sur sa bêche, écoute si attentivement sainte Hélène pendant que l'on déterre les trois croix, qu'il est impossible de mieux faire. La mort qui ressuscite au contact de la croix est également admirable (voir p. 17) et la façon de rendre la joie qu'éprouve sainte Hélène et l'étonnement des assistants qui s'agenouillent pour l'adorer. Mais là où il est allé le plus loin en talent et en technique, c'est dans la représentation de la nuit et de l'ange en raccourci qui apporte, en volant la tête en bas, le signe de la victoire à Constantin endormi sous une tente gardée par un valet et quelques soldats enveloppés par les ténèbres de la nuit. La lumière qui émane de l'ange se répand sur la tente, les armures et les abords avec la plus grande justesse. Piero démontre avec cet effet de nuit combien il importe de représenter les choses telles qu'elles sont et d'aller les saisir sur le vif. C'est ce qu'il fit lui-même parfaitement en permettant ainsi aux modernes de suivre son exemple et de parvenir à la perfection qu'ils ont atteinte de nos jours. Dans la même suite, représentant une bataille, il exprima puissamment l'effroi, l'entreprodité, l'adresse, la vigueur, tout ce qu'on peut imaginer chez ceux qui combattent (voir p. 15), et le détail des objets dans une mêlée presque inextricable de soldats blessés, désarçonnés et morts. Piero mérite de grands éloges pour avoir rendu par la fresque le brillant des armes dans cette scène. Il n'en est pas moins digne pour avoir, sur la muraille d'en face, où sont figurées la fuite et la noyade de Maxence, traité si merveilleusement un groupe de chevaux en raccourci, qu'on les peut dire trop beaux et trop parfaits pour l'époque. On y voit également un guerrier demi-nu et à demi-vêtu à la mauresque, monté sur un cheval étique, d'une construction anatomique très juste, à une époque où on la connaissait peu. Piero fut largement récompensé de ce travail par Luigi Bacci dont il avait introduit le portrait, ainsi que celui de Carlo et d'autres de ses frères, et de plusieurs hommes de lettres artistes dans une des fresques représentant la décollation d'un roi (21). Il fut du reste toujours aimé et révéré à Arezzo qu'il avait tant illustré par ses ouvrages.

... Il existe aussi à Pérouse plusieurs ouvrages que l'on voit encore maintenant, comme le tableau à la détrempe de l'église des religieuses de saint Antoine de Padoue, qui représente la Vierge tenant l'Enfant Jésus sur les genoux, entre saint François, sainte Elisabeth, saint Jean-Baptiste et saint Antoine de Padoue (voir p. 16). Au-dessus, on voit une très belle Annonciation, avec un ange qui semble en vérité venu du ciel; et surtout une fort belle colonnade en perspective. Sur la prédelle, il y a des scènes à petites figures: saint Antoine ressuscitant un enfant, sainte Elisabeth sauvant un enfant tombé dans un puits et saint François recevant les stigmates (22).

... Piero avait coutume de faire des modèles en terre et de les recouvrir de draperies souples en faisant une infinité de plis qu'il copiait et dont il se servait. Les ouvrages qu'il laissa inachevés à sa mort furent achevés par son élève Lorentino d'Angelo qui imita sa manière et fit de nombreuses peintures à Arezzo, en terminant celles que Piero avait laissé inachevées à sa mort.

Si vous voulez en savoir davantage

Ces pages sont extraites d'un premier volume des « Vite » de Vasari, publié dans la collection « Miroirs de l'art » (Hermann), qui sera consacré aux peintres toscans. D'autres suivront sur les sculpteurs, les peintres vénitiens, etc...

NOTES

1. La construction régulière d'un objet en perspective s'obtenait en déterminant les coordonnées de chaque point par « le croisement des lignes », de la projection conique, du plan et de l'élévation.

2. Vasari attribue ici à Uccello le mérite d'avoir appliqué la perspective à la mise en place des personnages, et non seulement, comme Brunelleschi et Masaccio, aux édifices et aux corps réguliers. Un personnage dont la grandeur n'est pas proportionnée à la distance semble ne pas poser les pieds sur le sol. On a noté une erreur de perspective concernant le dessin d'une figure (Dieu le Père) dans la *Trinité* de Masaccio.

3. Les applications de la construction géométrique, ont pour effet de décomposer la surface du tableau en un réseau d'éléments simples. D'où l'analogie avec les procédés d'emboîtements de pièces géométriques qui est un principe du renouvellement de la marqueterie. La remarque de Donatello est à cet égard capitale. Voir A. Chastel « *Revue des arts* », 1954.

erco D'ALIBERT
studio d'arte roma
10 vicolo dell'orto di napoli, 687448
ANGELI - CINTOLI - POZZATI - SANFILIPPO
SCHEGGI - REMOTTI - TOLVE

Les salles d'Ulysse

Suite de la page 8

de dessein aussi grand qu'aucune chose de ces maîtres; la manière en est grande et terrible: on y voit les raccourcis les plus hardis et les plus admirables, dessinés très sçavamment et de très grandes figures dans de petits espaces. »

Ce passage du *Voyage d'Italie* reprend un thème du patriotisme bolonais. Malvasia rappelait déjà, en exagérant un peu, ce que ce déserteur d'Annibal Carrache avait emprunté à Tibaldi pour orner la galerie Farnèse à Rome; Zanotti dans son « Histoire de l'Académie Clémentine » (1739) rapporte encore qu'il avait fait venir un dessin d'ensemble de Bologne pour s'en inspirer. De fait on retrouve à la galerie Farnèse, dans un décor infiniment plus riche, le système des « tableaux rapportés », avec, dans les angles, le souvenir direct mais discret des colonnades de Pellegrino Tibaldi, désertées par leurs géants qui ont été remplacés par des *putti* debout. Le système du « tableau rapporté », quelque peu délaissé au temps de l'illusionnisme du XVII[e] siècle, reviendra à la mode avec Mengs (villa Albani 1760) mais son emploi illogique au milieu de percées illusionnistes ne pouvait guère avoir de postérité au-delà de la galerie Farnèse.

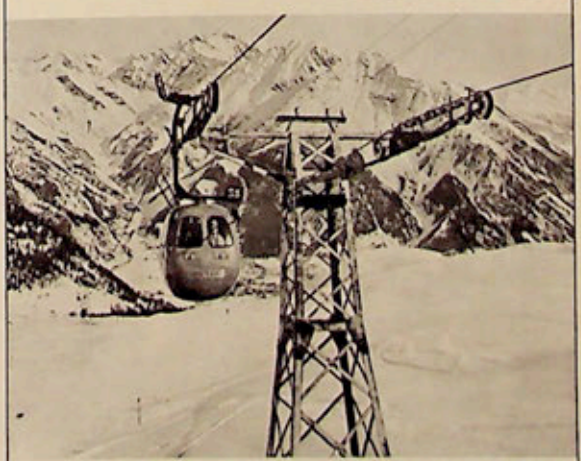
On notera en revanche que le même Annibal Carrache, décorant à son arrivée à Rome le Camerino Farnèse, ne s'est guère inspiré de Tibaldi, bien que deux des lunettes comportassent des sujets tirés de l'histoire d'Ulysse. De même, si l'œuvre de Carrache est soumise à un programme cohérent qui montre à travers des sujets mythologiques comment, avec l'aide divine, on surmonte les tentations diaboliques (Martin, « Art Bulletin », 38, 1956), il ne semble pas que l'on puisse trouver rien de semblable au palais Poggi où les héros homériques sont tournés en dérision. Mais n'oublions pas que cet humour apparaît à travers une invention plastique jamais à court d'imagination. Il y a chez Tibaldi une poésie de la forme humaine dont les origines michelangelesques ne peuvent masquer l'originalité. Celle-ci apparaît pleinement dans une écriture qui inscrit les formes dans un jeu de pleins et de déliés: les bras, les jambes, les corps entiers se gonflent et se rétrécissent sans trop se soucier de la vérité anatomique. Ces formes tournent et respirent dans un espace lumineux qui contribue à l'allégresse d'un ensemble qui reste une des créations les plus toniques et les plus originales du siècle.

Si vous voulez en savoir davantage

Lisez les ouvrages de Giuliano Briganti: La Maniera italiana, *Rome 1961 et surtout* Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi, *Rome 1945.*

GALERIE DU VERSEAU
Petits Maîtres des XVII - XVIII - XIX[e]
•
Tableaux - Dessins - Objets d'Art
235, rue Saint-Honoré
PARIS
(PLACE VENDOME)
TÉL. 073-00-86

NEIGE ET SOLEIL
en VALLÉE D'AOSTE
toute l'année



Courmayeur - Champs de neige.
RENSEIGNEMENTS:
Ufficio Regionale Turismo - AOSTA (Italie)

4. Le *mazzocchio* était un turban à facettes porté à Florence au XV^e siècle. Cette coiffure apparaît souvent sur les panneaux d'Uccello.

5. On connaît plusieurs dessins de ce type attribués à Uccello ou à son entourage. Les plus sûrs sont deux *mazzocchi* et un calice à facettes, Florence, Offices, Cab. des dessins et estampes, 1756A, 1757A, 1758A.

6. Disparu.

7. Des fragments très endommagés de ces fresques ont été remis à jour sur les murs sud et est du cloître. Le mur est, qui est l'œuvre de Paolo, a été peint vers 1440.

8. Disparu.

9. Les combats d'animaux et plusieurs scènes de bataille sont attestés au palais Médicis par l'inventaire de 1442. Les trois ouvrages qui subsistent (Louvre, Galerie Nationale de Londres, Offices) sont justement ceux que Vasari décrit sommairement. L'intérêt suscité par les combats de fauves est confirmé par les gravures de sujet analogue, nombreuses autour de 1405-1460.

10. Avec les *Scènes de la Création* et le *Péché originel* (mur est du cloître vert), le cycle comprend en outre l'*Histoire de Noé: le Déluge, le Sacrifice*, l'*Ivresse de Noé*. Vers 1446-1448.
Ces fresques, détachées du mur en 1940, ont dégagé sur le mortier, des « sinopie » qui permettent d'apprécier la qualité du dessin. Le cycle entier n'est pas de sa main. Certains auteurs ne lui attribuent pas la Création et le Déluge qui pourraient être l'œuvre de Dello Delli à qui Vasari a consacré une vie (né vers 1404, passé en Espagne vers 1445 où il mourut en 1470).

11. Hawkwood, le vainqueur de Cascina, mort en 1394. L'ouvrage a été commandé en 1436. Transféré sur toile en 1842, il fut replacé en 1947 à son lieu d'origine dans la cathédrale.

12. Panneaux disparus. Rien de commun avec le cycle de la *Bataille de San Romano* (voir note 9).

13. Il existe de nombreux dessins de ce genre du Quattrocento, mais d'auteurs divers.

14. Les dates de Piero sont ca 1420-1492. Il a travaillé successivement à Ferrare, à Rimini, à Rome (1459), en même temps qu'à Arezzo (jusqu'en 1466) et à Urbin.

15. Les ouvrages mathématiques sont un *De perspectiva pingendi* (ca 1475-1480), le *Libellus*, plagié par Pacioli, et un petit traité d'arithmétique.

16. Luca Pacioli (1450-ca 1509) est l'auteur de la *Summa de arithmetica*, Venise 1494, qui comporte un passage capital sur les artistes « mathématiciens », et un *De divina proportione*, Venise 1509.

17. Confusion: Guidobaldo (1472-1508) était le fils de Frédéric d'Urbin, le protecteur de Piero, qu'avait précédé Guidantonio de 1404 à 1444.

18. La Pietà di Santa Maria ne passa aux Augustins qu'en 1555. La commission à Piero est de 1454; l'ouvrage, terminé en 1464, a été dispersé, mais reconstitué par l'érudition contemporaine (K. Clark, « A documented altarpiece by Piero della Francesca; *The Art Bulletin*, XXIII (1941) p. 53; K. Clark, « Piero della Francesca's St Augustine altarpiece » in *Burlington Magazine*, LXXXIX (1947) p. 204.

19. Panneau — et non fresque — commandé en 1445.

20. In situ. Vers 1460.

21. Bicci di Lorenzo, à qui on doit quelques figures des voûtes; mourut en 1452. Piero lui succéda; les travaux furent achevés en 1460. La légende de la croix, d'origine franciscaine, avait souvent fait l'objet de cycles iconographiques au quatorzième siècle. Piero a pris la liberté de distribuer librement les scènes pour obtenir une correspondance entre les trois registres des murs. On a pu mettre ce renouveau de la légende de Terre Sainte en relation avec les projets de croisade suscités par la chute de Constantinople (1452). Le visage de Constantin est inspiré de la physionomie de l'Empereur Paléologue (que l'on connaît par la médaille de Pisanello).

22. L'Annonciation du Musée de Pérouse (voir page 16) ne correspond pas exactement à la description. Daterait de 1465-1470.

Palais romantique

Suite de la page 32

Dans le petit salon tendu de soie bleu ciel, un autre mobilier, sans doute de Borsato lui aussi, offre les mêmes formes « gondole ». L'exécution de cet ensemble est très remarquable et démontre qu'en 1840, l'ébénisterie vénitienne comptait encore d'excellents artisans, dont le talent égalait celui des meilleurs maîtres européens. Parmi les fresques de ce salon, peintes par De Min, la meilleure est celle qui représente Amour et Psyché. Dans les autres salons, l'influence viennoise est plus sensible et nous fait pénétrer en plein romantisme vénitien. Le mobilier en cerisier de la salle à manger comprend notamment quatre crédences de conception très « moderne » bien qu'elles soient datées de 1830. Quant aux tableaux, ce sont des peintures de Chilone, un beau sujet romain de Hayez, un intéressant portrait du Comte Cicognara, puis des toiles de Lipparini, et de bien d'autres artistes de cette époque, représentant surtout des paysages ou des sujets historico-romantiques. Ainsi les objets, le mobilier, les tapis forment un admirable ensemble, cohérent, extrêmement vivant. Les propriétaires habitent toujours le palais dont ils préservent le caractère et le style. Ils sont les premiers surpris de l'intérêt soudain des critiques pour le palais Treves de' Bonfilii, intérêt qui s'est encore accru depuis les conférences sur la Venise romantique données en 1960 par la Fondation Cini à l'île San Giorgio Maggiore.

Dans l'article de notre numéro d'octobre 1963 intitulé « En Méditerranée, trois maisons d'été », les photographies de l'île de Rhodes sont de Carla de Benedetti.

Les photographies de l'article « Folies Irlandaises » dans notre numéro de Noël dernier sont de A. Rubin et R. César.

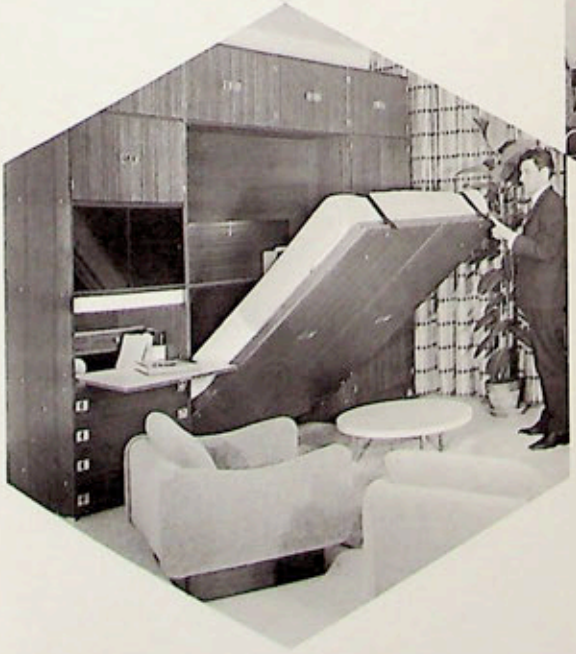
Nous nous excusons d'avoir omis ces deux précisions.

Sculpture italienne

Suite de la page 26

Dans la vague d'enthousiasme suscitée par ce nouveau style, que Canova amena à son point de perfection, les statues du XVIII^e siècle, regardées jusque-là avec indifférence, devinrent objets de mépris. Les voyageurs parcourant l'Italie, détournaient les yeux. Cette attitude persista pendant le XIX^e siècle et en 1820, nous voyons Stendhal écrire, à propos de la chapelle Corsini, en l'église Saint-Jean-de-Latran: « On voit ici plusieurs statues et bas-reliefs qui montrent l'état déplorable où les arts étaient tombés à Rome pendant le siècle qui sépare la mort du Bernin de l'apparition de Canova. La coupole est enjolivée de stucs et d'autres ornements dorés; le pavé de marbre est charmant; enfin rien ne manque que le génie dans les artistes; je n'y vois de beau que l'urne antique ». Quelque quarante ans plus tard, Hyppolite Taine note ses impressions sur cette même église. Les statues de la nef (ainsi que les deux célèbres Apôtres de Le Gros), il les attribue au Bernin, en remarquant qu'elles « se démènent avec des poses de matamores et de modèles ». Il a, comme à regret, quelques mots de louange pour les statues de la chapelle Corsini: « Les figures de femmes ont de l'esprit, de la réflexion, de la finesse; ce sont des dames du dix-huitième siècle sachant leur monde, capable de garder leur rang ». Mais les seules œuvres à côté desquelles il leur trouve une supériorité sont quelques statues voisines, du style néo-classique qui était démodé à l'époque. En dehors de cela, il consacre aussi peu de temps que ses contemporains à la sculpture du XVIII^e siècle. Car la réaction néo-classique contre le baroque a suscité un nouvel intérêt pour la sculpture gothique et pour celle du début de la Renaissance, qui faisaient alors fureur. Rococo, néo-classique, romantique, cette triple accusation pèse lourdement sur l'œuvre des sculpteurs italiens du XVIII^e siècle. Leurs plus enthousiastes admirateurs reconnaissent qu'il est difficile de les comparer à leurs contemporains français et allemands. L'Italie n'a produit ni un Falconet, ni un Pigalle, ni un Houdon, ni un Ferdinand Dietz, ni un Ignaz Günther. Mais dans l'histoire de la sculpture italienne les années qui s'étendent entre le Bernin et Canova sont moins stériles qu'on ne le croit habituellement. Par leurs propres qualités, des sculpteurs tels que Rusconi, Filippo della Valle, Massimiliano Soldani, G. B. Foggini, Giovanni Baratta, Corradini, Marchiori, Maragliano, Plura et Serpotta méritent très justement de retenir l'attention des collectionneurs et des amateurs d'art.

charron



les meubles charron : créations exclusives de haute qualité. les magasins charron présentent un choix incomparable. un bureau d'études est à votre disposition pour vous conseiller.
3 ter, bd de charonne, paris II^e^, téléphone nation 35.35

groupe 4, 58, rue n.d. de lorette, paris 9^e^, téléphone trinité 64.72. et dans les principales villes de France. demandez-nous le dépositaire le plus proche de votre domicile.

CANAPÉ SUR SOCLE
RECOUVERT DE CUIR
COUSSINS EN PLUME
HOUSSES A GLISSIERES

CHRISTIAN CHASSIN

Photo Paul Radkai Tableau Galerie Adrien Maeg

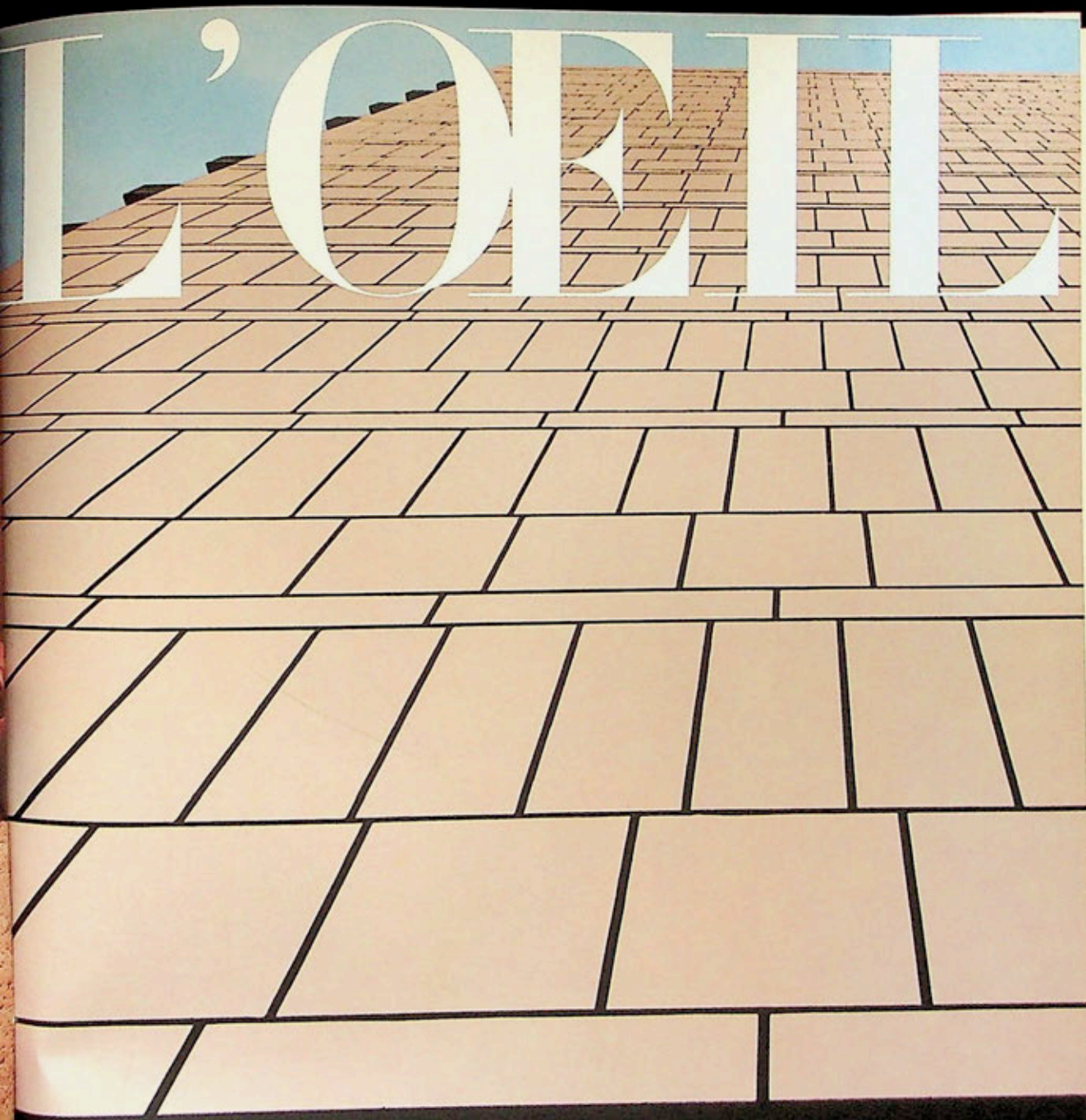
FORMES NOUVELLES

22 BD RASPAIL, ET SA NOUVELLE «BOUTIQUE» 16 RUE DE VARENNE PARIS VII
TEL : 222.78.20 (6 LIGNES GROUPÉES) - OUVERT SANS INTERRUPTION DE 9 H A 19 H 30

AIX-EN-PROVENCE. INTERNATIONALE DIFFUSION - AGEN. MOBILIER AGENAIS - AJACCIO. BARBERIS - AVIGNON. L.D.A. PRODUCTIONS - BASTIA. BEVICO - BERGERAC. FRAY - BESANÇON. GALERIE CONTEMPORAINE - BORDEAUX. GALERIE DALLEAS - CANNES. ARAP - CAVAILLON. MARYZE BONIS - CLERMONT-FERRAND. GALERIE ROCHARD - DAX. MEUBLES ET DECORS D'AUJOURD'HUI - DUNKERQUE. GALERIE NORBERT - GRENOBLE. MEUBLES D'AUJOURD'HUI - LILLE. GALERIE STE-THERESE - LYON. GRANGE - MARSEILLE. GREGOIRE. MANOSQUE. BREMOND - METZ. LA CASA - MONTELIMAR. MEUBLES ET DECORS - MONTPELLIER. K'MEUR - NANTES-LA-JOLIE. DUTARTRE - NANCY. SENCIT - NANTES. HAURY - NEVERS. JANCYR - NICE. BUSSIENNE - NIMES. MEUBLES D'AUJOURD'HUI - ORLEANS. ATRIUM - PAU. TRIVIUM - PERPIGNAN. LE MEUBLE CONTEMPORAIN - QUIMPER. LE COZ KERMORGANT - ROUEN. MEUBLES CLAUSS - LES SABLES D'OLONNE. MEUBLES R.Y. - SAINT-NAZAIRE. HERVEAU - SAINT-QUENTIN. WAENDENDRIES - STRASBOURG. BRILLE - TOULON. THOMAS DE GALLIAN - TOULOUSE. VOLUMES D'AUJOURD'HUI - TOURS. LUCAS - DISTRIBUTEUR EXCLUSIF POUR LA FRANCE - SOCIGRAMA 16 RUE DE VARENNE PARIS VII - TEL : 222.78.22.

sièges cassina france

L'ŒIL



uméro spécial:
rchitecture et urbanisme
u XX^e siècle

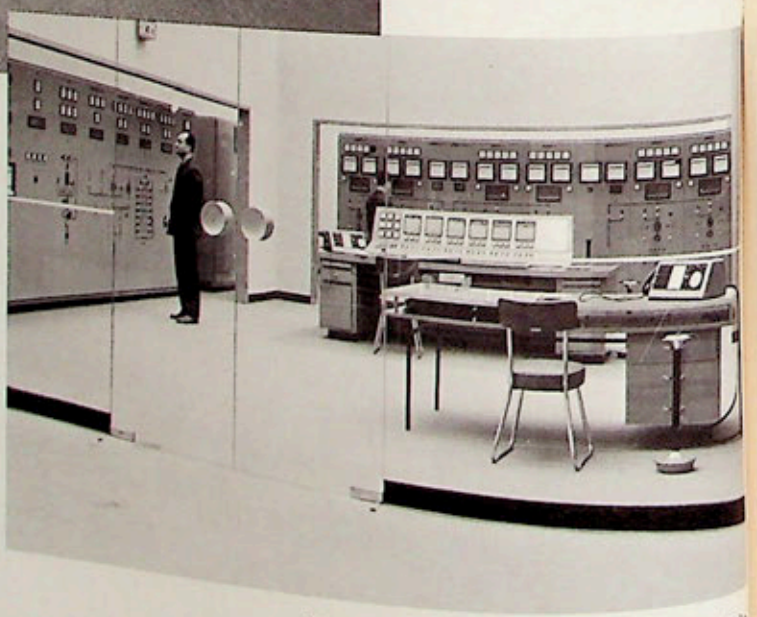
La moquette

n'est plus le privilège des

résidences de luxe

grâce à **FRANCE TAPIS** vous la trouverez...

... dans une salle d'attente
de l'hôpital Saint-Antoine
à Paris



... à la Centrale Electrique Souterraine de La Bathie

et aussi dans des lieux tels que :
le Porte-avions « Clemenceau »
le Building ESSO
le Sanatorium de Sancellemoz
la Narodny Moscow Bank
le C.I.L. de Saint-Quentin etc...

FRANCE TAPIS

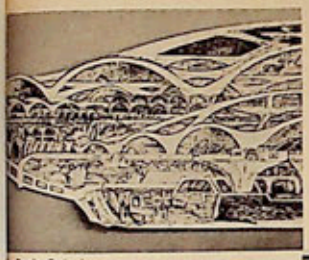
demandez la
documentation Moquette
au Service Promotion
16, Avenue de Messine - Paris 8e

SOMMAIRE

14 Rockefeller 1904

21 Vigneux 1966

24 Hôpital Saint Antoine



Paolo Soleri

32 Ashdod en Israël

40 Unesco

46 Heinz en Angleterre

50 Banque Lambert

2 Editorial

6 Paolo Soleri, par Philippe Robert

14 Rockefeller 1904, par Ralph T. Coe

21 Vigneux 1966, par Henri Duthu

24 La rénovation de l'Hôpital Saint-Antoine, par Luce Hoctin

32 Ashdod en Israël

40 Extension souterraine à l'Unesco, par Luce Hoctin

46 Heinz en Angleterre

50 A la Banque Lambert, par Rosamond Bernier

ÉDITORIAL

On entend dire de plus en plus que la scène artistique parisienne est sans éclat et qu'en particulier aucune manifestation importante ne sollicite l'attention, du moins à distance. Trois manifestations, qui se sont succédé cet hiver à Paris, suffiraient, à elles seules, à infirmer ce point de vue si elles n'étaient entachées, les unes et les autres, d'erreurs qui en affaiblissent la portée ou en masquent la signification véritable: les collections de l'Ermitage au Louvre, le Seizième Siècle Européen et l'exposition de la donation Walter-Guillaume à l'Orangerie.

On ne pouvait que se féliciter de voir une partie des collections de l'Ermitage à Bordeaux puis à Paris. Faut-il rappeler les sévères réserves que suscitèrent les salles consacrées au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècles encombrées d'œuvres douteuses ou mineures? Les polémiques qui en résultèrent et qui trouvèrent asile entre autres dans la grande presse américaine laissèrent une impression de malaise certain. Un soin plus éclairé dans le choix des œuvres aurait évité cet embarras. Notons en passant que celui-ci ne fut nullement imposé par les conservateurs soviétiques qui, par réciprocité, vinrent choisir à Paris une exposition de peinture française dont la sélection fait preuve d'une sûreté inattaquable.

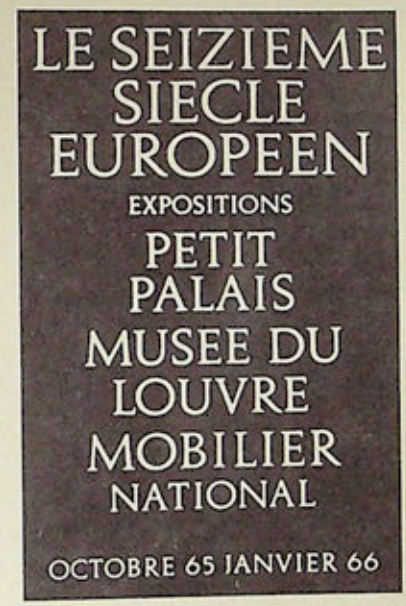
Peu de temps après s'inaugurait un ensemble d'expositions consacrées au XVI^e^ siècle européen. Il rassemblait au Mobilier National des tapisseries remarquablement choisies, au Louvre une anthologie des admirables dessins du Cabinet et les plus belles gravures faisant partie du legs Edmond de Rothschild. Mais la section sur laquelle se concentrait l'intérêt était évidemment la réunion des peintures appartenant aux collections publiques françaises au Petit Palais. Le XVI^e^ siècle est un des hauts moments de l'art occidental. Une exposition titrée « Le XVI^e^ Siècle Européen » ne pouvait donc que faire naître des espoirs contre lesquels des sous-titres restrictifs ne prémunissaient pas suffisamment. Certes, le catalogue précise en effet « dans les collections publiques françaises ». Mais cette formulation semble inclure le Louvre, et cela parce qu'on a voulu éviter d'employer le mot province, en vertu d'un préjugé évidemment cocasse en cette ère de décentralisation. Or, c'est des musées de province que les œuvres provenaient dans leur quasi-totalité, du moins pour les peintures, car 14 seulement venaient de Paris. En outre, le lancement de l'exposition avait mis l'accent beaucoup plus sur « Européen » que sur « Collections Publiques ». Aussi c'est un panorama complet de ce siècle immensément riche que le public était en droit d'attendre. Léonard, Michel-Ange, Caravage, Breughel l'Ancien, Bosch, Primatice, Rosso, Niccolò dell'Abate, Holbein, Parmigianino, Sebastiano del Piombo, Grünewald, Andrea del Sarto, Gossaert, Jules Romain, Pontormo, Cambiaso, Patinir manquent à l'appel. Ils ne sont pas là parce que les collections provinciales n'en comportent pas. Les peintres dits de Fontainebleau, expression par excellence de la peinture en France au XVI^e^ siècle, ne sont représentés que par une dizaine de tableaux souvent mineurs. Le manque d'œuvres n'est pas la seule explication en l'occurrence, puisque on n'a pas montré, par exemple: « La Femme entre les deux Ages » du Musée de Rennes. Sans doute, les dessins dont la plupart sont importants et beaux, assurent-ils la représentation des artistes mentionnés ci-dessus; mais on ne saurait dire que cela suffise à faire oublier l'absence de leur œuvre peinte. En outre, dans le cas d'artistes représentés à la fois par des peintures et des dessins, la qualité de ceux-ci vient bien souvent souligner la médiocrité de celles-là. Présentée comme une exposition de complément qui, en dehors de quelques tableaux de premier rang, permet surtout de connaître certains aspects moins explorés d'une époque foisonnante, la manifestation du Petit Palais serait apparue sous son véritable jour et n'aurait pas prêté dès l'abord, à certaines critiques provoquées par un malentendu sur le principe initial et les moyens mis en œuvre. Dans l'avant-propos du catalogue on peut lire, un peu noyée à vrai dire, cette très honnête mise au point: « L'ensemble ainsi groupé ne prétend pas à être une exposition idéale du XVI^e^ siècle, mais une exposition de ce siècle tel qu'il se reflète, hors du Louvre, à travers les collections publiques françaises ». Le malheur est qu'il s'y reflète fort mal, car c'est précisément au Louvre que sont conservées la plupart des œuvres majeures du XVI^e^ siècle qui sont en France. Bref, sans ce penchant au gigantisme verbal, à l'hyperbole publicitaire, qui caractérise la politique artistique française depuis quelque temps, cette exposition qui se voulait aussi une manifestation de prestige aurait beaucoup mieux atteint son but.

Cela dit, ne marchandons pas notre plaisir. Si on prend l'exposition telle qu'elle est et non telle qu'elle est annoncée, on y trouve des satisfactions solides prolongées par un catalogue dont l'appareil critique fait un instrument de travail durable. Il est précédé en guise de préface d'un texte liminaire de notre éminent collaborateur André

Chastel qui semble, à vrai dire, compléter l'exposition plus qu'il ne la commente, puisqu'il a pour sujet l'Europe et la France, qu'il est centré sur le problème de l'Ecole de Fontainebleau et fait par exemple état « du paysage... à l'époque des Patinir, des Niccolò dell'Abate, des Breughel », tous absents, nous l'avons dit. Mais c'est évidemment dans les notices que les contributions critiques et les études d'attributions ont l'occasion d'être faites. C'est elles qui pendant longtemps seront étudiées et discutées par les spécialistes. Le problème le plus important sur lequel portent dès à présent les discussions érudites est posé par le *Portrait de jeune femme* (n° 245) donné avec prudence à Raphaël. Classé sous l'étiquette J. Romain jusqu'à l'été dernier, ce tableau du Musée de Strasbourg a été débarrassé, en vue de l'exposition, d'un épais vernis brun datant du siècle dernier. Ce nettoyage a révélé une vivacité de couleur inattendue. Faut-il dès lors attribuer l'œuvre à Raphaël? C'est vers cette solution que semble pencher l'auteur de la notice, M. Michel Laclotte. Une attribution ne peut être formulée qu'en fonction de deux sortes de critères: ou en se fondant sur des documents, ou en se fondant sur une appréciation stylistique et esthétique. Cette dernière fait rarement l'unanimité. Les catalogues érudits sont précisément là pour en témoigner. En l'occurrence, M. Laclotte semble convaincu par « l'aisance et l'ampleur de la mise en pages, la richesse de l'accord chromatique, la générosité de l'exécution ». Exprimées sous cette forme un peu générale, ces louanges n'entraînent pas la conviction de ceux qui, comme nous, n'éprouvent pas pour le tableau de Strasbourg une admiration sans mélange. « Attributeur » scrupuleux, M. Laclotte cite d'autres opinions que la sienne: celles de J. Pope-Hennessy et J. Middeldorf. Malheureusement, ceux-ci n'avaient pu se prononcer qu'à la vue de photographies au moment où fut rédigée la notice. Quel intérêt y a-t-il à citer des opinions faites à titre précaire dans un catalogue dont l'objet principal est d'être longtemps un instrument de référence?

Le majestueux appareil d'érudition broie d'ailleurs souvent du vide en l'absence d'œuvres majeures. Trop de notices font penser à ces marteaux-pilons qui, dans les expositions universelles de jadis, bouchaient des bouteilles devant les visiteurs ébaubis. Avec quelle accumulation de détails savants et quelle délicatesse de touche ne traite-t-on pas de tableaux insignifiants ou médiocres!

La longue notice consacrée au Rubens (n° 252) prend toute sa saveur quand on a lu auparavant les renseignements touchant la provenance de l'œuvre. Les organisateurs de l'exposition décrivent les avatars subis par le tableau: « Commandé (avec deux autres tableaux) en 1601 par l'archiduc Albert, alors gouverneur des Pays-Bas, par l'intermédiaire de son envoyé à Rome, Jean Richardot, pour la décoration de la chapelle (souterraine) Sainte-Hélène de l'église Santa Croce in Gerusalemme, à Rome. Les trois tableaux, probablement achevés en avril 1602 et *déjà restaurés en 1614-1615*, sont décrits par Baglione en 1642, puis mentionnés par tous les auteurs suivants jusqu'en 1750 (Besozzi), *date à laquelle il semble qu'abîmés par l'humidité, ils aient été remontés;* mentionnés pour la dernière fois à Rome en 1806 (Vasi); transportés en 1811 en Angleterre et vendus tous les trois à Londres en 1812 par Squibb; puis acquis, à une date postérieure inconnue — peut-être à Leipzig en règlement d'une dette — par un industriel en parfums nommé Perrole qui les légua par testament du 14 avril 1827 à l'hospice de la ville de Grasse (exposés dans la chapelle), où ils resteront dans l'oubli jusqu'à leur découverte et leur identification par Ruelens en 1881, classés M. H. en 1903 ». On aime à penser que le généreux parfumeur savait ce qu'il faisait en léguant cet incurable à un hospice. Sans doute ce tableau, un des tout premiers de Rubens en Italie, présente sur le plan iconographique un intérêt certain; mais quand on sait qu'il est *la seule* œuvre de Rubens exposée au Petit Palais, on peut non seulement « concevoir l'étonnement du milieu romain devant une peinture aussi bien bâtie, aussi fortement modelée, dans les parties lumineuses », comme le dit M. Jacques Foucart, auteur de la notice, mais aussi l'étonnement, aujourd'hui, des visiteurs d'une exposition que M. Chastel qualifiait d'« exemplaire » dans son compte rendu du *Monde* (30 novembre). Autre cas où une savante discussion d'attribution semble surtout masquer l'insignifiance de son objet: les notices relatives aux tableaux 110-111 donnés à Daniel de Volterre. On nous explique que ces petits panneaux avaient été précédemment attribués à Tibaldi. On nous expose les arguments « magistraux » qui permettent de penser à Daniel. On fait suivre son nom d'un point d'interrogation et on pousse le scrupule jusqu'à citer un fragment de communication écrite de B. Davidson rattachant lucidement ces panneaux à un suiveur de l'artiste. Dans son article du 30 novembre, M. André Chastel soutient pour sa part que ces œuvres reviennent « peut-être au cercle de Tibaldi ». Ce cercle problématique ne constitue pas une recommandation bien chaleureuse. Ces considérations se détruisant les unes les autres n'auraient pas eu à être si longuement développées si on n'avait ni exposé ni acheté ces tableaux médiocres. Car c'est récemment qu'on en a fait l'acquisition.



On dit souvent que les Musées nationaux n'achètent pas, ce n'est pas tout à fait exact. Au catalogue de l'exposition figurent dix tableaux acquis en 1964 et 65. Sept d'entre eux ont été attribués au Musée de Douai où on a décidé de grouper les œuvres du XVI^e^, ce qui est en soi une idée intéressante. Hélas, de ce fait les douaisiens écopent d'œuvres nettement secondaires à l'exception du Ludovic Carrache (n° 69). La *Vision de St-François* du désolant Cavalier d'Arpin est sans doute un témoignage intéressant de l'état d'esprit de la Contre-Réforme. Mais faut-il témoigner de cet état d'esprit à travers un peintre nul, quand déjà les musées français possèdent d'autres œuvres de lui et que la peinture de la Contre-Réforme est largement représentée en France par ses plus grands défenseurs du Tintoret à Rubens?

Le *Jugement de Pâris* du colonais Hans van Aachen (n° 1) et la *Sainte Famille* de F. Floris (n° 140) valent un peu mieux que les Daniel de Volterre mentionnés plus haut. L'achat du Goltzius (n° 149) et d'un *Portement de Croix* par un peintre de Leyde du premier tiers du siècle (n° 355) paraissent plus justifiables. Deux Caron ont été récemment acquis: *La Remise du Livre et de l'Epée* (n° 64), thème emprunté à l'histoire de la Reine Artémise, exemple moyen d'un peintre séduisant dont l'entrée au musée de sa

ville natale est bien venue. On ne saurait en dire autant de *La Résurrection du Christ* (n° 66) dont l'attribution n'est d'ailleurs pas acceptée par M. J. Ehrman. On voit que ces dix achats ne font pas une cuvée 1964-1965 bien remarquable.

Rien, sans doute, n'est plus défendable que la politique qui consiste pour les musées de province, souvent pourvus de peu d'argent, à éviter les achats spectaculaires, donc ruineux, pour rechercher la pièce mineure de qualité. Faut-il encore que le goût du connaisseur aide à trouver cette œuvre de qualité. Les réels progrès de l'érudition dans l'histoire de l'art contemporaine ne doivent pas faire oublier qu'il n'est pas de bons achats à l'aide de l'érudition seule. Le problème n'est pas seulement de savoir à qui peut être attribué un tableau mais d'abord si le tableau est bon, faute de quoi il ne vaut peut-être pas la peine de l'attribuer du tout. Le regretté Hans Haug, auquel nous saisissons cette occasion de rendre hommage, a su montrer au cours des années ce qu'est un goût qui devance l'érudition, et choisit d'abord pour leur qualité des œuvres qui, précisément par là, deviennent ensuite objet légitime d'études enrichissant l'histoire de l'art. Le bel ensemble de natures mortes du Musée de Strasbourg a été réuni à l'aide de fonds extrêmement modestes, ce qui, entre autres réussites, donnait à Haug, à la fin de sa carrière, le rayonnement nécessaire pour susciter les dons financiers qui permirent d'acheter *La Belle Strasbourgeoise* au prix record de 2 030 000 francs à Londres en 1963.

Affaire de goût encore et non de seule technique, la restauration. A cet égard, hélas, l'exposition du Petit Palais appelle également des réserves. Dès l'entrée le *David et Goliath* (n° 110), incontestablement de D. de Volterre, celui-là, et d'une grande qualité, porte les traces (embus, etc.) d'une restauration trop récente. Un autre des beaux tableaux de l'exposition, le *Bronzino* (n° 49) a souffert davantage. Sous le vernis encore frais, passé à la fin d'une restauration sans doute entreprise trop tard, on peut voir les marques des coups de brosse du restaurateur. Çà et là, les poils d'un pinceau qui n'est certes pas du XVI^e^ demeurent figés dans le vernis. Ces exemples ne sont pas les seuls que nous pourrions donner.

L'Orangerie était fermée depuis 1956. Les travaux qui s'y poursuivaient étaient consacrés à des aménagements importants faits pour abriter dignement la collection Paul Guillaume-Jean Walter.

Ces travaux satisferont ceux qui ont la nostalgie de certaines scènes d'anciens films français, trop médiocres pour figurer encore au répertoire des cinémathèques. Dans l'hôtel particulier du Banquier X (Victor Francen), une femme d'une indicible élégance (Huguette ex-Duflos) descend l'escalier monumental qui la mène vers son destin (Jaqe-sans u-Catelain). L'escalier de l'Orangerie, c'est cet escalier-là, conçu vers 1930 par Marcel l'Herbier ou Paul Capellani pour les visiteurs des « salles obscures », comme on disait alors, et les lecteurs de « Mon Ciné ». Ceux qui pensent qu'aucun prétexte de couleur locale, d'évocation de l'époque où fut formée la collection, ne peut justifier cette malencontreuse construction en seront pour leurs frais. L'escalier est construit en dur. Dans seize mois, les tableaux quitteront l'Orangerie, M^me^ Walter s'en étant — ce qui est bien légitime — réservé l'usufruit; l'escalier, lui, ne bougera pas. Quand, le plus tard possible, nous le souhaitons, les tableaux reviendront à l'Orangerie, il sera là encore pour les accueillir. Les visiteurs futurs y verront-ils une évocation du goût des années 20 et 30 ou un témoignage de reconstitution caricaturale telle qu'on la pratiquait dans les années 60? Il semble que M^me^ Walter ait été consultée pour réaliser l'aménagement dont cet escalier est la pièce maîtresse. Dans une interview, elle déclarait: « Nous souhaitions l'Orangerie... après avis favorable, on s'est mis au travail. J'ai fait mon devoir de bonne ménagère que je suis, en allant sur le tas ».

Impressionnés sans doute par les efforts faits pour recréer « l'ambiance exacte », des chroniqueurs ont déclaré que la manifestation de l'Orangerie permettait de juger du goût de l'époque où vécut Paul Guillaume. Du goût de celui-ci, peut-être, du goût de son époque sûrement pas. C'est M^me^ Erra-Kahn, Etienne de Beaumont, Alphonse Kahn, le Baron Gourgaud, Mademoiselle Chanel, Misia Sert encore, Marie-Laure de Noailles déjà, qui ont incarné le goût à Paris dans ce temps-là.

Venons-en aux tableaux et, pour cela, reportons au catalogue. Il ne donne curieusement aucun renseignement sur Paul Guillaume, lacune que nous nous efforcerons de combler dans notre prochain numéro, mais il s'ouvre sur une déclaration solennelle: « *Le Musée du Louvre exprime sa profonde reconnaissance à Paul Guillaume et à Jean Walter qui ont permis à la France d'accueillir une des collections les plus prestigieuses qu'elle ait jamais reçues* ». L'hyperbole montrerait-elle encore son vilain museau? Il est vrai que le Français n'est pas donneur, mais l'Institut de France et les Musées Nationaux se sont tout de même enrichis depuis un siècle des deux-cent-soixante-quinze tableaux de la collection Lacaze (neuf Watteau dont le *Gilles*, *La Finette* et *L'Indifférent*), du prodigieux legs du duc d'Aumale, des deux musées créés par les Jacquemart-André, Boulevard Haussmann et à Chaalis, de la collection Camondo (neuf Manet, dont *Lola de Valence* et *Le Fifre*, quatorze Monet, dix-neuf Degas, cinq Cézanne, dont les *Joueurs de Cartes* et *La Maison du Pendu*, etc.), des cent-cinq tableaux donnés en deux fois par Etienne Moreau-Nélaton (six Manet dont *Le Déjeuner sur l'herbe*, trente-neuf Corot, onze Delacroix, dix Monet, sept Sisley), des legs Duthuit, Edmond de Rothschild, Caillebotte, etc.

Quelle figure fait la donation Paul Guillaume auprès de ses illustres devancières? Disons tout de suite qu'elle tient honorablement son rang et que, compte tenu des lois du genre, le texte placé en exergue du catalogue ne fait à l'exagération qu'une part acceptable. Mais avant de parler des tableaux, voyons au juste comment ils sont arrivés là. Paul Guillaume était marchand, il possédait donc un stock d'œuvres d'art fluctuant au gré des ventes et des achats. Un premier groupe des tableaux de l'Orangerie vient de ce qui demeurait du stock à sa mort. Un deuxième groupe est constitué par des tableaux qu'il avait retirés de son stock pour les faire entrer dans sa « collection particulière ». Il ne semble pas que les œuvres ainsi désignées dans des publications parues avant la guerre aient été définitivement exclues du circuit commercial. Il n'apparaît donc pas que Paul Guillaume avait formellement l'intention de les grouper dans ce Musée de l'avenue de Messine que la crise économique puis sa mort l'empêchèrent de réaliser. Un autre groupe enfin est fait des œuvres acquises par M^me^ Jean Walter avec la collaboration de son second mari.

Paul Guillaume fut un marchand actif et heureux; il avait de nombreux clients et parmi eux le D^r^ Barnes de Philadelphie. On a écrit récemment que Guillaume « vendait les perles et gardait les diamants ». C'est faux, il suffit pour vérifier ce point de feuilleter « Les Arts à Paris », revue qu'il publia de 1918 à sa mort en 1934. Beaucoup des œuvres les plus importantes qui y sont reproduites ont été cédées, en particulier au D^r^ Barnes. D'autres tableaux ont été vendus depuis la mort de Paul Guillaume, par exemple deux très importants Matisse: *La Leçon de*

Piano, aujourd'hui au Musée d'Art Moderne de New York et *Le Grand Intérieur à Nice* (Chicago Art Institute). Ces départs expliquent la relative faiblesse de la donation en tableaux de peintres auxquels s'intéressait Paul Guillaume, en particulier Matisse, Modigliani et Picasso. Ils expliquent aussi l'absence complète d'œuvres de Chirico que le marchand introduisit en France. La donation comprend cinq Modigliani; l'ouvrage publié en 1929 par Waldemar George, « La Grande Peinture Contemporaine à la collection Paul Guillaume », en reproduisait seize parmi lesquelles des œuvres capitales du peintre. Dix-sept Picasso sont reproduits par Waldemar George ou dans « Les Arts à Paris », dont quatre seulement se retrouvent à l'Orangerie où il y en a dix au total. Parmi ceux-ci, deux petites toiles: *Trois Femmes à la Fontaine* (nos 98 et 99) sont nettement de seconde zone. La gouache sur papier des environs de 1905 (no 94) également. Les autres, par contre, enrichiront utilement la représentation du peintre-Protée dans les collections nationales. Des dix-neuf Matisse reproduits, dix sont à l'Orangerie mais les plus importants, à l'exception des *Trois Sœurs*, n'y sont pas. Nous allons voir que ces manques sont compensés, au moins partiellement, par la présence d'œuvres qui n'ont pas été auparavant reproduites dans les ouvrages cités. Ceci ne signifie pas, d'ailleurs, qu'aucune de celles-ci n'appartenaient au fonds du vivant de Paul Guillaume.

Venons-en maintenant aux achats de Mme Jean Walter. Ils ont porté sur des œuvres d'impressionistes ou de post-impressionnistes. La donation comprend seize tableaux de Cézanne dont la majorité ne figuraient pas dans la collection de Paul Guillaume, pas plus que n'y était le Gauguin d'Atouana (no 52) qui, selon un chroniqueur pressé, est un des « éblouissants témoignages que Paul Guillaume a laissés de son goût pour la peinture de la fin du XIXe siècle ». Ce tableau, qui appartenait en dernier lieu au grand metteur en scène Josef von Sternberg, a été acquis bien après la disparition du célèbre marchand. Il en va de même du tableau de Monet (no 18) et du Sisley (no 17). Il en est ainsi de la plupart des Renoir et des Cézanne, ceux-ci constituant une bonne représentation de l'œuvre du peintre, ceux-là d'une qualité très inégale. Il y a vingt-trois Renoir; un certain nombre dont les *Jeunes filles au Piano* (no 24), la *Femme à la lettre* (no 27) et la *Baigneuse assise* (no 40) appartenaient à Paul Guillaume; bien d'autres sont entrés plus récemment dans la collection. C'est le cas notamment du *Paysage de neige* (no 19), de la *Femme nue assise dans un paysage* (no 23), des *Demoiselles Lerolle au piano* (no 31), du *Bouquet dans une loge* (no 21), du *Portrait d'un jeune homme et d'une jeune femme* (no 20). Parmi les Cézanne, deux qui sont magnifiques figuraient chez Paul Guillaume: Le *Portrait de Mme Cézanne* (no 11) et *Mme Cézanne au jardin* (no 6). Plusieurs autres ont été ajoutés au fond d'origine, dans l'intention, heureusement menée à bien, de donner du peintre d'Aix une représentation chronologiquement et artistiquement équilibrée. Parmi ces achats plus récents, mentionnons en particulier *Le Parc du Château noir* (no 16) venant de la collection du Docteur Soubies, le *Rocher Rouge* (no 15) anciennement à Ambroise Vollard, *Arbres et maisons* (no 10) de la collection van der Hayden, et le *Portrait du fils de l'artiste* (no 7) venant également de chez Vollard.

D'autres peintres, parmi ceux auxquels Paul Guillaume a consacré de nombreuses années de son activité, sont beaucoup mieux représentés que Modigliani, Matisse et Picasso. Dès 1915, il s'intéressa à Rousseau. Les neuf tableaux qui demeurent comprennent notamment les deux illustres toiles que sont *La Noce* (no 47) et *La Carriole du Père Juniet* (no 51). Les vingt-deux Soutine témoignent de la confiance que le marchand alors débutant eut d'emblée dans l'avenir du jeune artiste. Cette dilection heureuse nous vaut aujourd'hui une des plus solides réunions d'œuvres du peintre dont cinq toiles de premier ordre, les numéros 127, 139, 140, 141, 142.

Quant aux dix Utrillo, il faut en exclure *La Maison Bernot* (no 117) et *La Mairie au Drapeau* (no 118), œuvres qui marquent le début de la période dite des « gros derrières » où s'affirme la triste et interminable décadence. Les huit autres toiles sont de bons exemples des meilleures réussites du peintre, en particulier *La Maison de Berlioz* (no 114).

Paul Guillaume aimait Derain qui était déjà connu lorsqu'il commença à s'y intéresser. Dès 1916, dans son appartement de l'Avenue de Villiers, le marchand organisait une exposition, préfacée par Apollinaire, du peintre alors sous les drapeaux.

Après sa démobilisation, Derain devait se lancer dans une expérience de « retour aux traditions ». C'est de ce Derain là dont nous avons à l'Orangerie vingt-huit tableaux. Dès 1919, André Breton, à la perspicacité toujours en éveil, s'interrogeait sur l'avenir de cette aventure classicisante. Près d'un demi-siècle plus tard, les toiles exposées montrent la faillite d'un peintre jadis profondément attachant. Derain prétendait transposer dans la peinture contemporaine les disciplines d'une peinture ancienne, ce qui n'a, bien entendu, aucun rapport avec la discipline véritablement recréée d'un Cézanne. Il voulait le classicisme et n'atteignit qu'à l'académisme, à l'éclectisme, à la facilité.

Telle est donc la collection Paul Guillaume-Jean Walter. C'est un don magnifique qui compensera utilement certaines faiblesses des collections publiques françaises. Il est évidemment dommage que les termes de la donation obligent à présenter cet ensemble dans une enceinte spéciale. Réparties parmi les œuvres exposées au Jeu de Paume et au Musée d'Art Moderne, les toiles joueraient à plein leur inestimable rôle complémentaire. Hélas, il en va ainsi de la plupart des legs, et le désir des donateurs est, il faut le dire, bien compréhensible.

Mais peut-on affirmer que le Jeu de Paume et l'Orangerie présenteront dorénavant le plus riche ensemble de peintures impressionnistes au monde, comme on pouvait le lire ces temps-ci dans un grand hebdomadaire féminin? L'ensemble des Cézanne que possèdent les musées parisiens est passé, grâce au don Guillaume-Walter, de vingt-quatre à quarante. La seule fondation Barnes, dans la banlieue de Philadelphie, présente soixante-quinze Cézanne et deux cents Renoir. Nous ne nous attacherions pas avec tant d'apparente maniaquerie à relever l'erreur d'un confrère non spécialisé si nous ne vivions à une époque d'« explosion culturelle ». Une immense appétance est engendrée par les moyens de diffusion de masse qui font une part de plus en plus grande aux arts plastiques, à la musique, etc. Une immense masse de bonne volonté est ainsi mobilisée, comme on peut le voir une fois de plus par l'affluence des visiteurs — souvent très jeunes — qui, chaque matin, dès l'ouverture, se pressent aux portes de l'Orangerie. Ces masses ont droit à une information exacte. Il n'est pas loyal de leur présenter toute manifestation comme si elle constituait forcément le sommet susceptible d'être atteint dans le domaine considéré. D'innombrables visiteurs manquant des perspectives nécessaires sont sans méfiance et acceptent de bonne foi les inexactitudes et les exagérations sur quoi se fondent trop souvent les dithyrambes. Mais comment s'étonner que la presse « non culturelle » commette des erreurs, alors que c'est dans des organes s'adressant au public cultivé que nous avons relevé les plus grossières de celles suscitées par l'Exposition de l'Orangerie?

G. Bernier. *J.-F. Revel.*

1

Paolo Soleri

Texte et photos de Philippe Robert

Mal connu en France, Paolo Soleri est l'un des plus respectés parmi les vrais « penseurs » de l'architecture aux Etats-Unis, bien qu'il n'ait réalisé presque aucune construction. Certains voient en lui un génie, d'autres au contraire le considèrent volontiers comme un idéaliste qui dessine merveilleusement ses rêves.

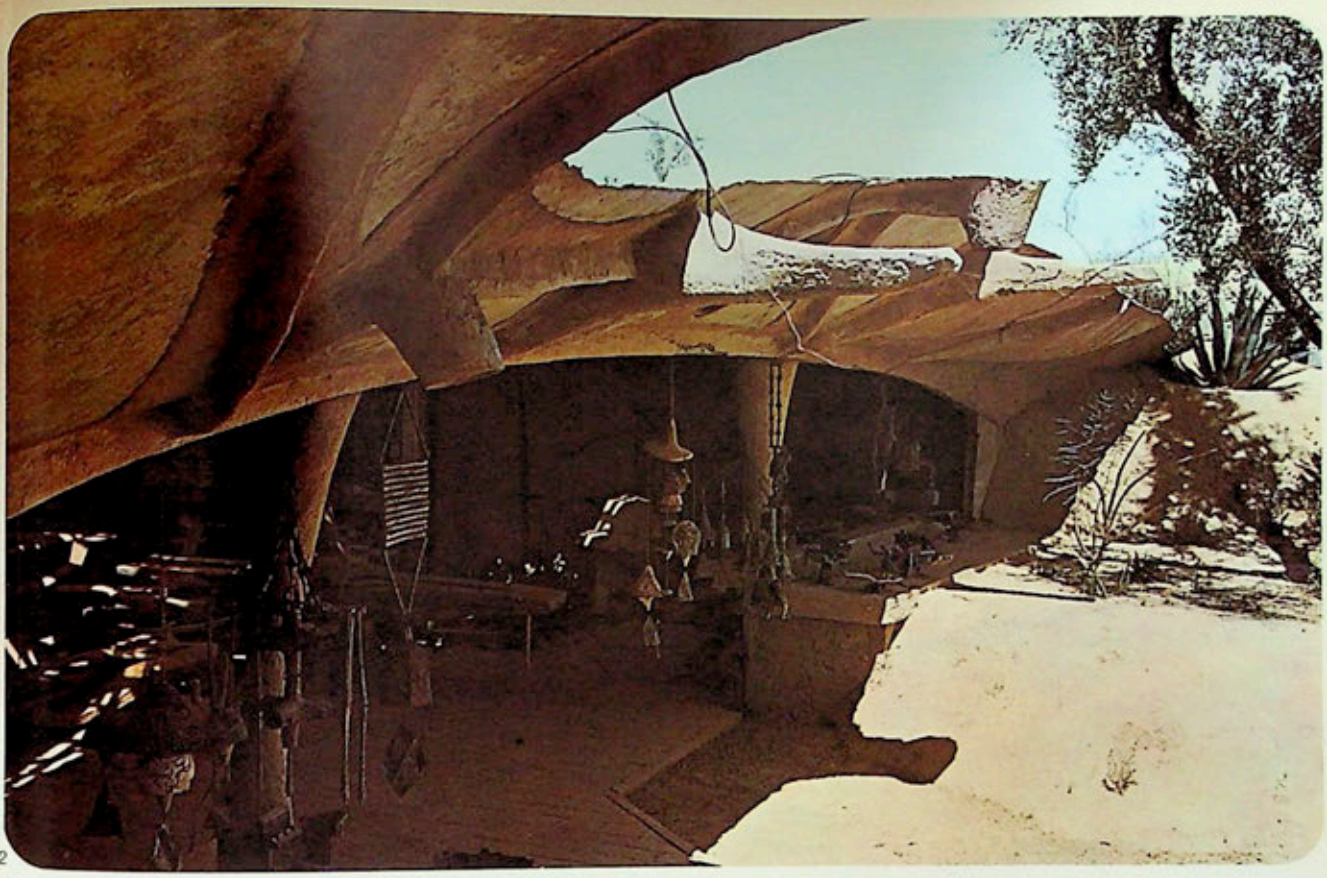
Né en 1920 en Italie, il fit à Turin des études d'ingénieur. En 1947 il part aux Etats-Unis pour rejoindre Frank Lloyd Wright à Taliesin West (Arizona). Il n'y reste qu'un an, car pour lui l'architecture ne peut être qu'« organique » et la leçon du maître lui est inutile. Paolo Soleri savait déjà qu'un édifice « ne doit pas être bâti sur le sommet d'une colline, mais sur le coteau de celle-ci et intégrée avec elle ». A cette époque, en effet, il avait déjà réalisé une fabrique de poterie en Sicile accolée à une falaise. En réalité, la communion de l'homme et de la terre est une de ses préoccupations principales. Il ne propose pas de revenir à la nature, mais il cherche à utiliser notre technologie de manière à créer un environnement qui, bien que n'étant pas forcément un habitat naturel, soit de plus en plus approprié à l'homme.

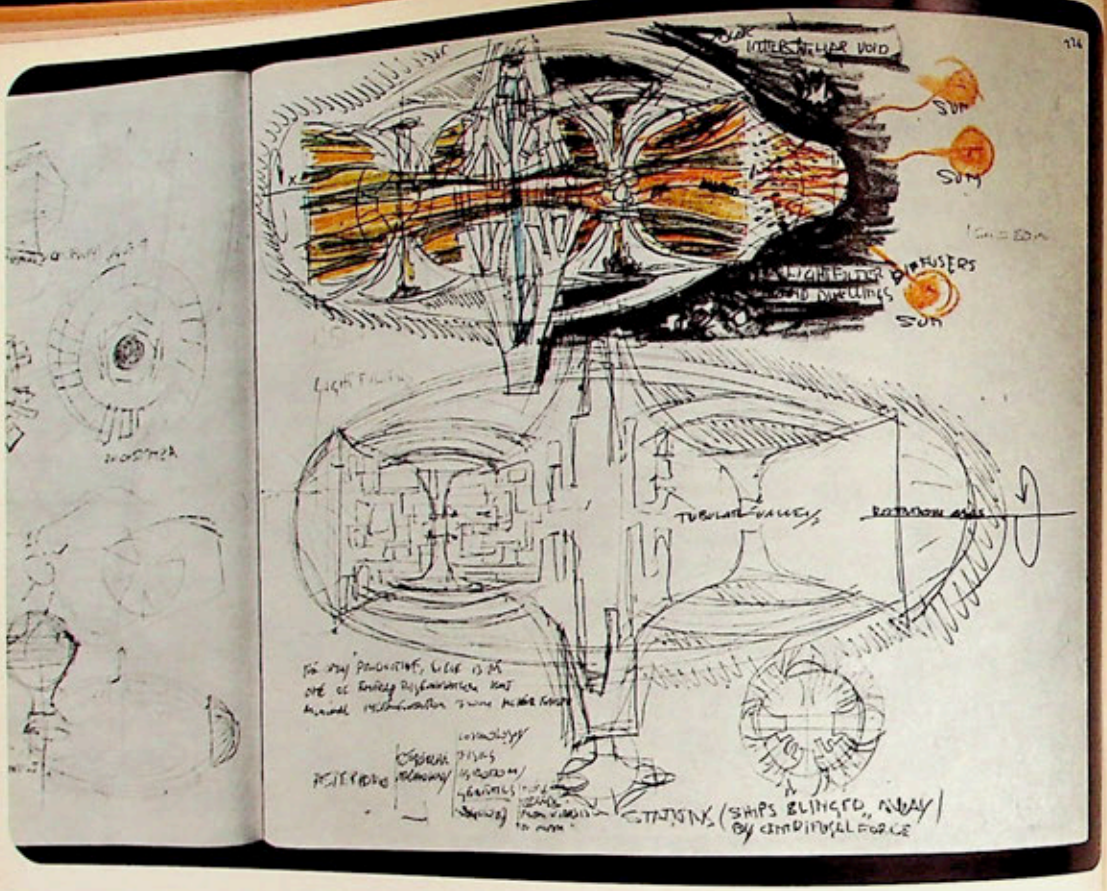
Paolo Soleri n'enseigne pas, il est trop introverti pour cela. Mais il offre sa vie en exemple, et c'est une forme d'enseignement. « La raison pour laquelle j'ose prétendre à quelque autorité, dit-il, est que je crée en qualité d'artisan, et, heureusement, de temps en temps, en qualité d'artiste ». L'éventail de ses activités est rigoureusement contrôlé: c'est un équilibre entre le travail physique et la réflexion, entre la réalisation manuelle et l'invention théorique. Ses journées sont employées à faire de la céramique et des objets moulés en bronze, à travailler avec ses « apprentis » sur les chantiers de son atelier, à faire les dessins immenses des cités qu'il conçoit, à crayonner et à écrire inlassablement sur ses carnets de croquis. Il imagine, il cherche, il invente sans cesse, ne voulant pas connaître le travail accompli par les autres. D'ailleurs, il ne parle pas le même langage: poète, il est seul.

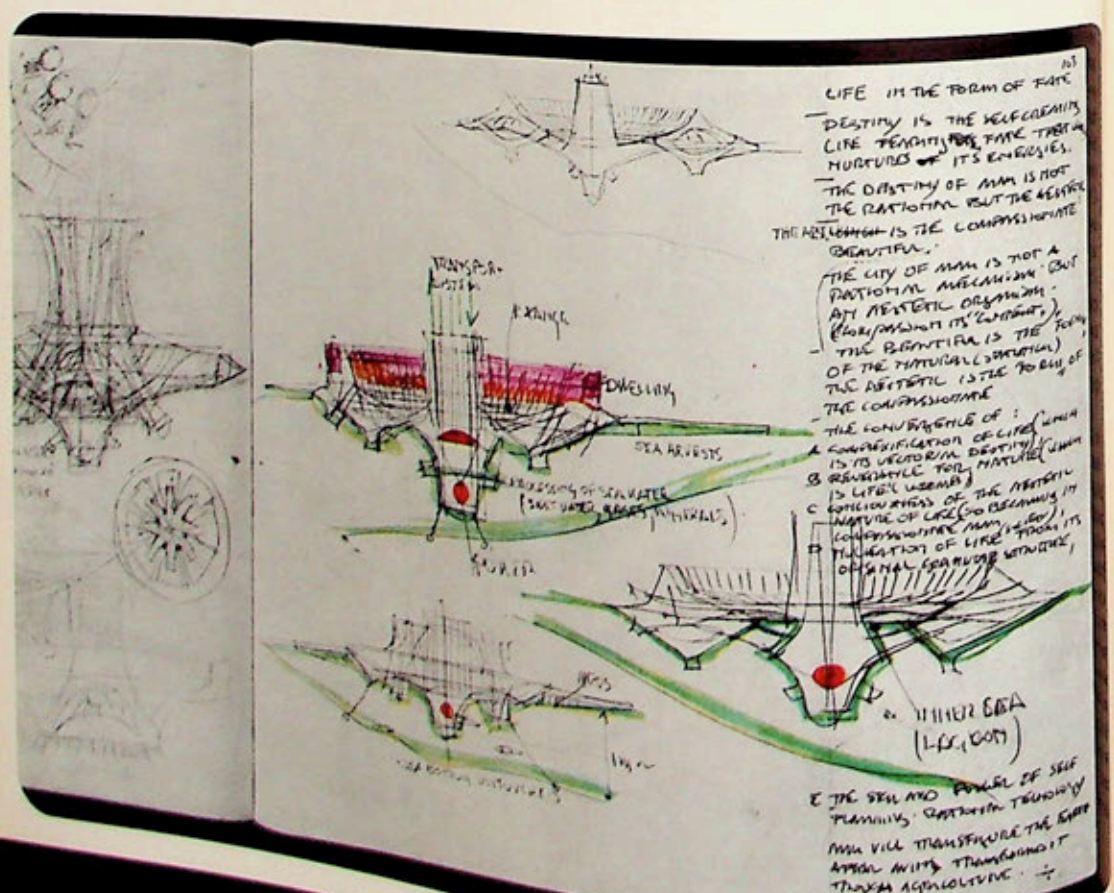
Paolo Soleri a choisi de vivre dans le désert d'Arizona (près de la ville de Phoenix). L'ensemble de ses ateliers est construit au-dessous du niveau du désert. C'est un petit canyon creusé de main d'homme, où la vie et le travail se sont organisés. Il comprend les résidences de la famille de Soleri et de ses apprentis, des espaces de travail (céramique, fonderie, maquettes, etc.), une salle de dessin, une vaste salle d'exposition et des espaces

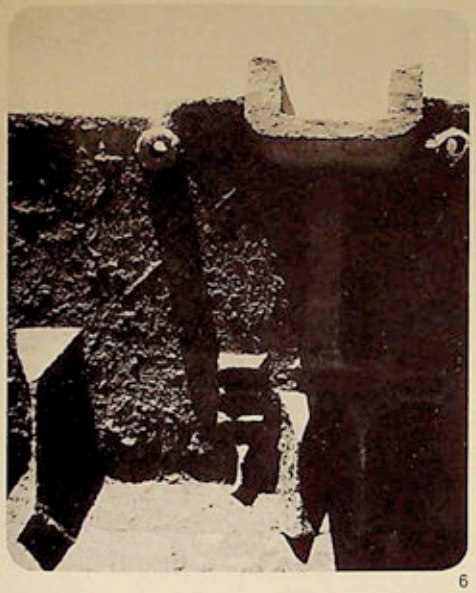
1. Vue partielle de l'atelier de Paolo Soleri. Au premier plan, des « cloches de vent » en céramique et en bronze sont suspendues à un arbre artificiel.

2 et 3. L'atelier de l'architecte Paolo Soleri dans le désert près de Phoenix, Arizona. Ci-contre, vue extérieure et intérieure de l'une des salles de travail, constituée par une voûte mince en béton coulé sur une forme en terre. La plasticité structurelle qui résulte de ce procédé artisanal, rappelle les réalisations d'Antonio Gaudi.

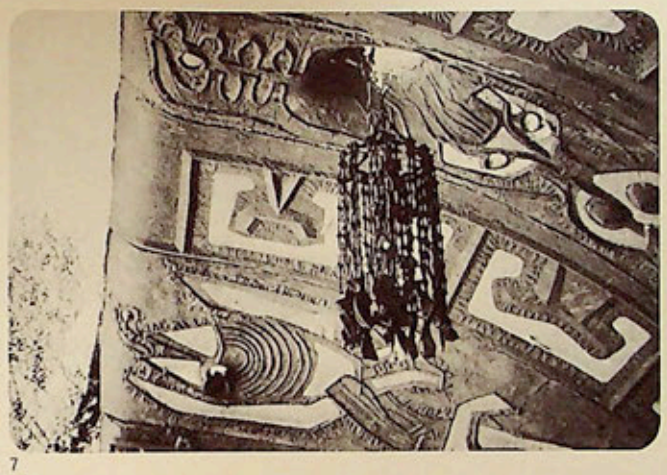



INTERSTELLAR VOID
SUN
SUN
SUN
DIFFUSERS
TUBULAR VALVES
ROTATION AXIS
(SHIPS BLINGED AWAY BY CENTRIFUGAL FORCE


LIFE IN THE FORM OF FATE
DESTINY IS THE SELF-CREATING LIFE
MURTURES OF ITS ENERGIES.
THE DESTINY OF MAN IS NOT THE RATIONAL BUT THE AESTHETIC
THE BEAUTIFUL IS THE COMPASSIONATE
BEAUTIFUL.
THE CITY OF MAN IS NOT A RATIONAL MECHANISM (BUT AN AESTHETIC ORGANISM)
THE BEAUTIFUL IS THE FORM OF THE NATURAL (STATUAL)
THE AESTHETIC IS THE FORM OF THE COMPASSIONATE
THE CONSTRUCTION OF:
A CONSECRATION OF LIFE (WHICH IS ITS VICTORIUS DESTINY)
B SENSUOUS FORM (NATURE WHICH IS LIFE'S VESSEL)
C CONSCIOUSNESS OF THE AESTHETIC NATURE OF LIFE (SO BECOMING IN COMPASSIONATE MAN)
D THE SEA AND FORMS OF SELF TRANSMUTATION
MAN WILL TRANSFIGURE THE EARTH AGAIN WITH THE KNOWLEDGE OF THE TRUTH AGRICULTURE



6



7

semi-voûtés destinés à divers usages. Tout a été construit par Paolo Soleri et ses étudiants selon un procédé qu'il a mis au point. Il consiste à façonner le sol du désert en une forme, en général bombée, et qui reçoit éventuellement des motifs décoratifs taillés. La forme en terre sert de moule pour le coulage du béton, qui épouse ainsi le volume préparé. Lorsque le béton est pris, la terre est enlevée et il reste alors une voûte monolithe dont le sol est en dessous du niveau du désert. L'intrados de la voûte garde la couleur et la texture de la terre. C'est un procédé de construction artisanal, car la forme en terre est façonnée essentiellement avec les mains et quelques outils. L'espace est donc modelé d'une manière proche de la sculpture; un dialogue direct avec la matière, une lutte aussi, car la terre a ses exigences et il faut savoir les dompter. L'équilibre des volumes est souple, dynamique. L'homme, dans son cheminement, contourne les masses, son œil suit les lignes ondulantes qui cernent les surfaces, sa main peut caresser les formes et les comprendre. L'esprit enfin est satisfait par l'évidence technique de la construction: aucun mensonge, aucun camouflage de la structure qui est là, vivante, compréhensible.

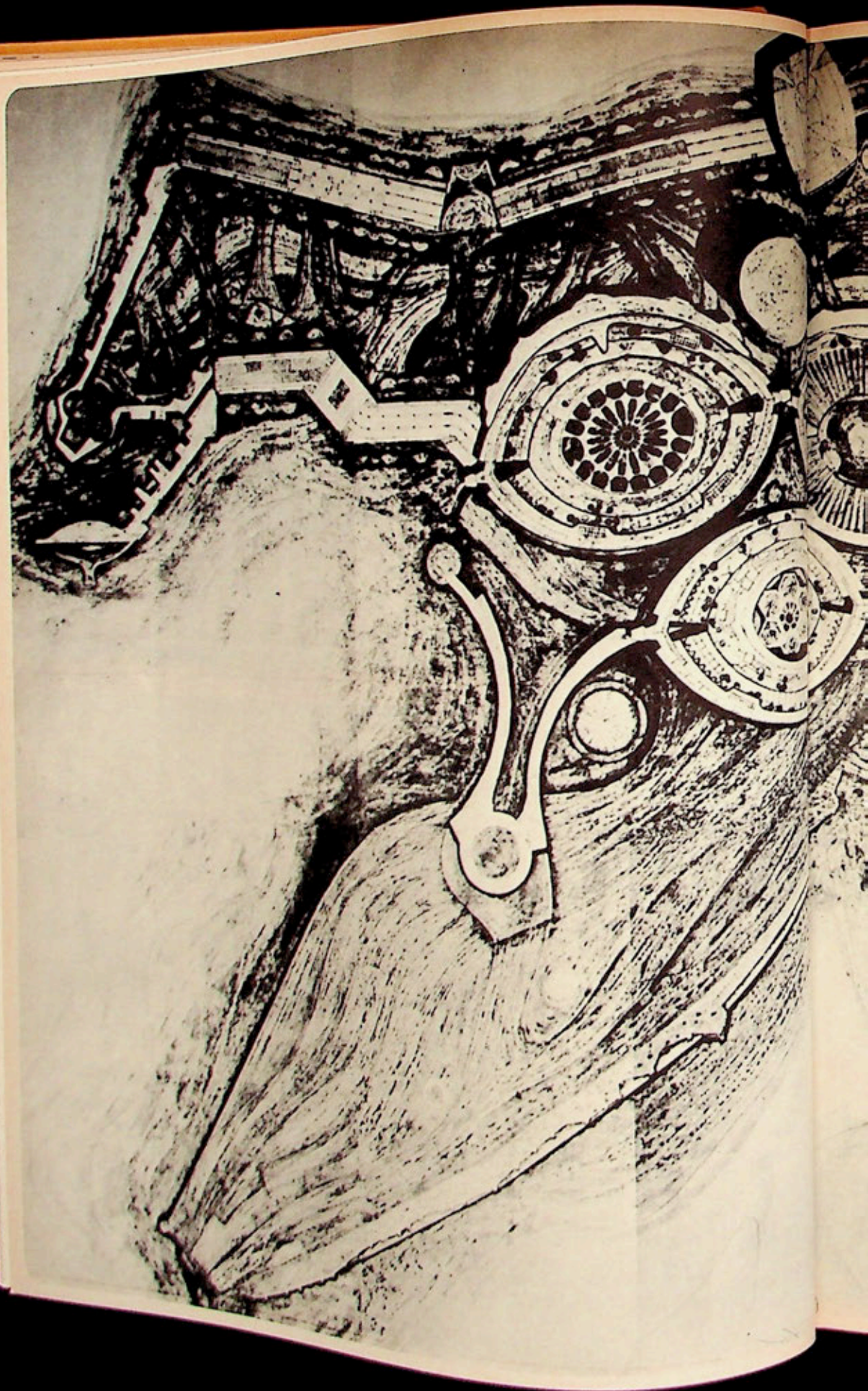
L'œuvre construite de Paolo Soleri a un caractère expérimental, car elle est en réalité la concrétisation fragmentaire de ses idées sur l'architecture et l'urbanisme. Isolé en Arizona, vivant dans un espace défini noyé dans l'immensité du désert, Paolo Soleri projette, avec la plus complète liberté, des cités futures pour une société dont il imagine l'évolution. Ses propositions philosophiques et urbanistiques ne sont pas situées dans le temps et dans l'espace, elles sont simplement le fruit de la réflexion raisonnée d'un homme seul, sans équipe, sans bibliothèque, sans ordinateur. « Par la construction de mégastructures, j'essaierai de mettre une sorte d'intermédiaire entre la nature à l'état pur et le monde des hommes ». Une mégastructure est une structure de dimensions colossales, contenant toutes les circulations verticales et horizontales, tous les services (fluidités, énergie, transmissions), bref tous les éléments nécessaires à la vie d'une cité. Réalisée en matériaux lourds pour une durée de 300 ou 400 ans, une mégastructure serait le support ou le contenant de microstructures (habitations, travail, loisirs, éducation, culte etc.), susceptibles de s'adapter aux besoins de la société en perpétuelle mutation. Il s'agirait donc de composer un urbanisme équilibré et harmonieux, en considérant les éléments permanents et statiques de la cité comme base structurale des éléments en perpétuel changement.

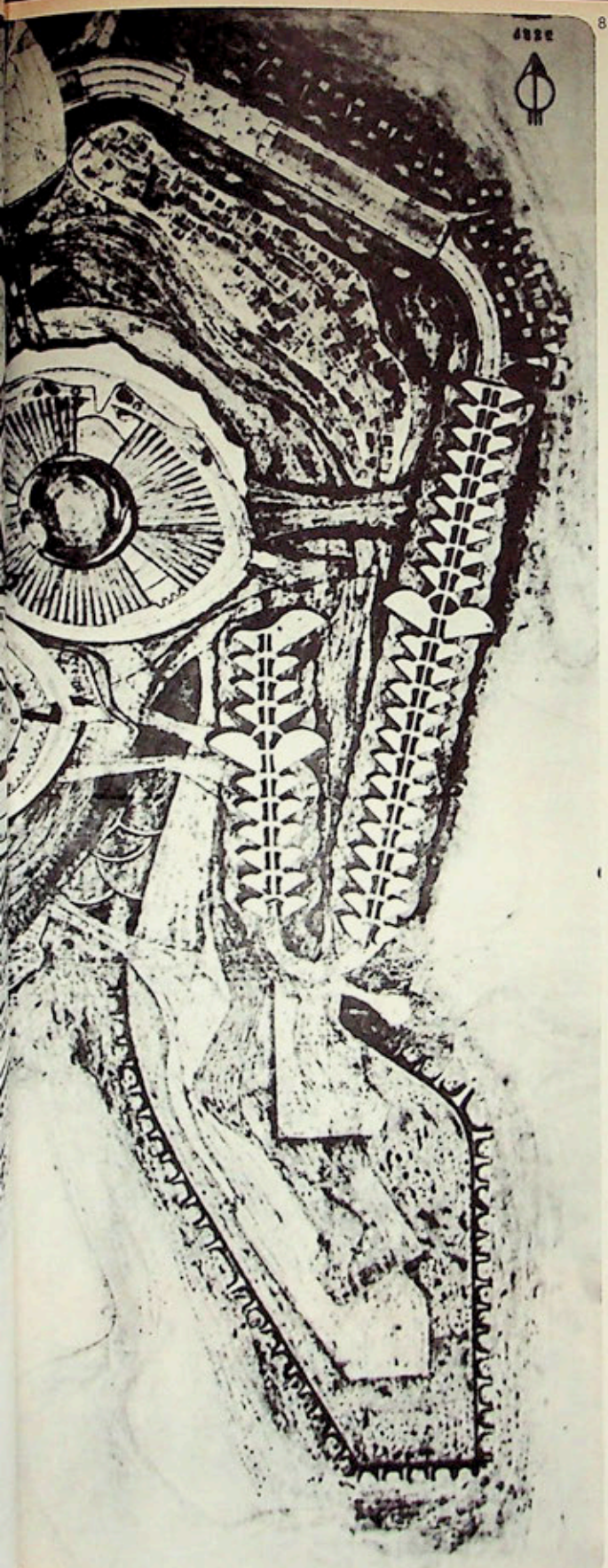
4. Etude d'une cité spatiale autonome mise sur orbite. La ville est bâtie sur la paroi intérieure d'un volume ellipsoïdal qui, en tournant autour de son axe, provoque une force centrifuge créant une pesanteur comparable à la pesanteur terrestre.

5. En bas : étude d'une cité flottante composée principalement d'une couronne d'habitations au centre de laquelle se trouve une tour technique avec traitement de l'eau de mer à la base. Un lac artificiel est aménagé à l'intérieur de l'anneau, tandis que le fond de l'océan reste intact.

6. Détail d'un mur en béton qui a gardé la couleur et la texture de la terre ayant servi à le mouler.

7. Cette abside en béton a été réalisée par éléments préfabriqués coulés dans une forme en sable, qui a reçu auparavant des motifs décoratifs dessinés en creux sur sa surface.





8

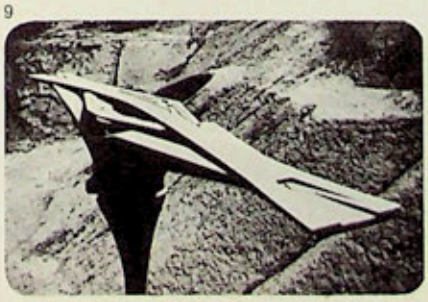
Depuis plusieurs années Paolo Soleri poursuit l'étude d'une ville théorique de deux millions d'habitants, Mesa City, ainsi que des projets pour des villes tours, des cités sub-aquatiques, des cités spatiales sur orbite, des villes troglodytes. Il envisage aussi d'utiliser certaines structures colossales telles que les barrages et les ponts, pour intégrer des cités dans leur épaisseur. Un barrage en effet représente un volume de béton énorme — mégastructure — dans la paroi duquel pourraient se loger des habitations et des industries. En outre, un barrage implique l'existence de l'eau, de l'énergie électrique, de communications routières, d'un vaste plan d'eau, enfin d'un site ouvert sur une vallée. De même, on pourrait trouver dans l'épaisseur de la structure d'un pont tous les éléments touristiques nécessaires à la mise en valeur d'un site artificiel exceptionnel.

Pendant de nombreux mois, Paolo Soleri dessine sur des carnets les idées et les rêves qu'il conçoit pour une ville future, avant d'en réaliser l'esquisse définitive. Les dessins sont faits au pastel sur de longs rouleaux de papier blanc d'emballage, avec une habileté étonnante. Les volumes architecturaux sont suggérés par des symboles graphiques plus qu'ils ne sont dessinés.

Paolo Soleri envisage la création en Arizona ou en Californie d'un immense centre artisanal et artistique, la Fondation Cosanti. Il comprendrait trois éléments fondamentaux: musique et chorégraphie, peinture et sculpture, enfin architecture, autour desquels s'articuleraient organiquement des espaces pour le travail et l'habitat. Des artistes de toutes les disciplines pourraient y vivre, y étudier, y produire, dans un climat de recherche commune, au sein d'un environnement semi-naturel adapté à cette fonction.

La Fondation Cosanti sera pour Paolo Soleri l'occasion de concrétiser l'un de ses rêves, dans une œuvre enfin à la hauteur de toute sa pensée. « Ma dette envers ce pays sera la mieux payée, dit-il, si, par le résultat de mon effort, un fragment de la vie américaine est capable de s'identifier sans honte et sans indifférence avec son environnement. »

9



8. Esquisse pour la fondation Cosanti que Paolo Soleri envisage de créer en Arizona. Outre les centres d'architecture, de musique-chorégraphie, et de peinture-sculpture, elle comprend un complexe de résidences-ateliers en bande continue. L'expression graphique symbolise les volumes et les mouvements du terrain dans lequel ils s'intègrent.

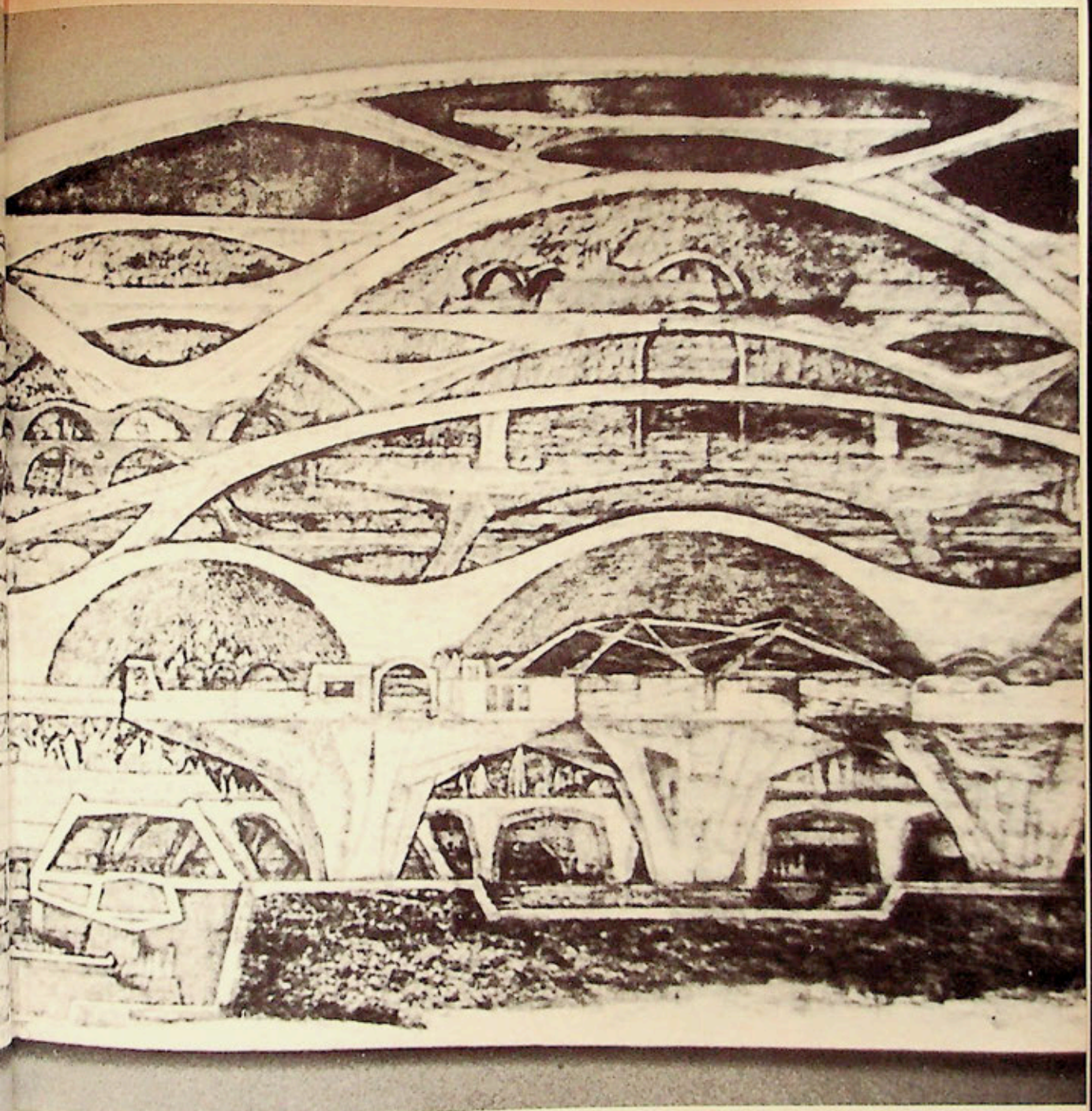
9. « Je ne justifie pas le beau par le fonctionnel, je considère le fonctionnel comme base pour le beau ». Ci-dessus, la maquette d'un pont routier dont la structure pourra abriter un complexe touristique.

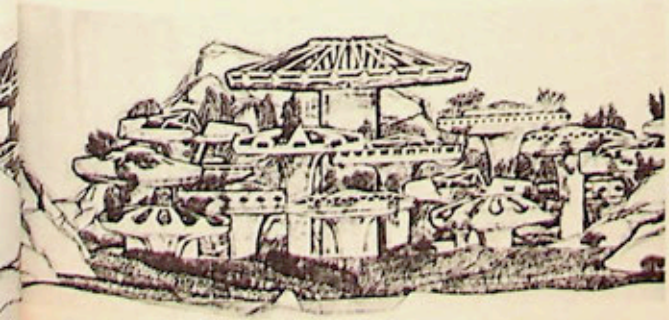
10

11

10. Coupe du Centre de musique et chorégraphie de la fondation Cosanti. D'un diamètre de 500 m. environ, cette coupole gigantesque enveloppe de multiples espaces suggérés sur l'esquisse par un rythme de coupoles.

11. A droite : ces unités d'habitation, qui font partie du projet de Mesa City, composent, en tant que « mégastructures », une seconde nature, intermédiaire entre la nature à l'état pur et le monde des hommes.





1

2

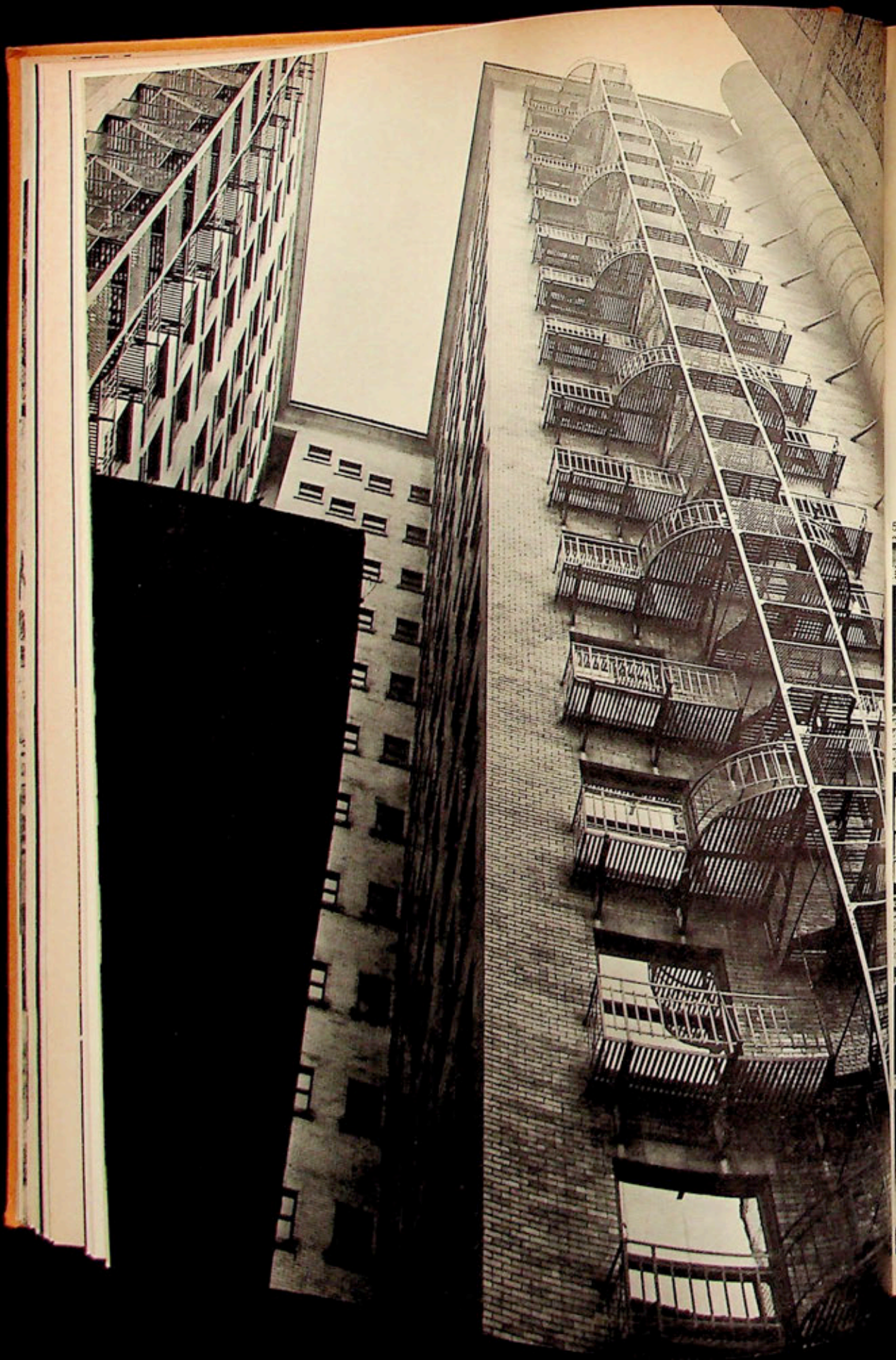
Rockefeller 1904

par Ralph T. Coe - Photos William E. Ward

1. Le Rockefeller Building. Détail des étages supérieurs. Commencé en 1903, il a été achevé en 1905, à Cleveland, Ohio, par deux architectes oubliés aujourd'hui, Knox et Elliot. Cette conception, qui réduit l'architecture à un jeu de lignes minces et de panneaux de verre, peut être mise en parallèle avec les recherches des peintres cubistes en France entre 1907 et 1912, et plus encore avec celles du groupe « De Stijl » à partir de 1920.

2. Le Rockefeller Building vu de l'ouest. L'adjonction des quatre baies à l'ouest et d'un mur nu date de 1910. Les volumes plats et les lignes à angle droit préfigurent les solutions architecturales élaborées un demi-siècle plus tard. Le mur aveugle est le premier de ce type dans l'architecture moderne.

Je n'aurais jamais pensé découvrir à Cleveland (Ohio) un édifice en avance d'un demi-siècle sur son temps, un monument qui peut être considéré comme un premier exemple d'architecture fonctionnelle. Il dresse son énorme masse depuis des dizaines d'années, mais il est resté un témoin muet. Je me demande comment un volume d'une telle rigueur, pour ne pas parler de son indiscutable qualité, n'a fait l'objet jusqu'ici d'aucune étude importante. Le bâtiment a été laissé à lui-même, abandonné à la grisaille des années. C'est **nous** qui n'avons pas su le regarder. Parmi les constructions d'hier déjà délabrées, cette dalle mince, abrupte, fermement ancrée au bord de la rue,

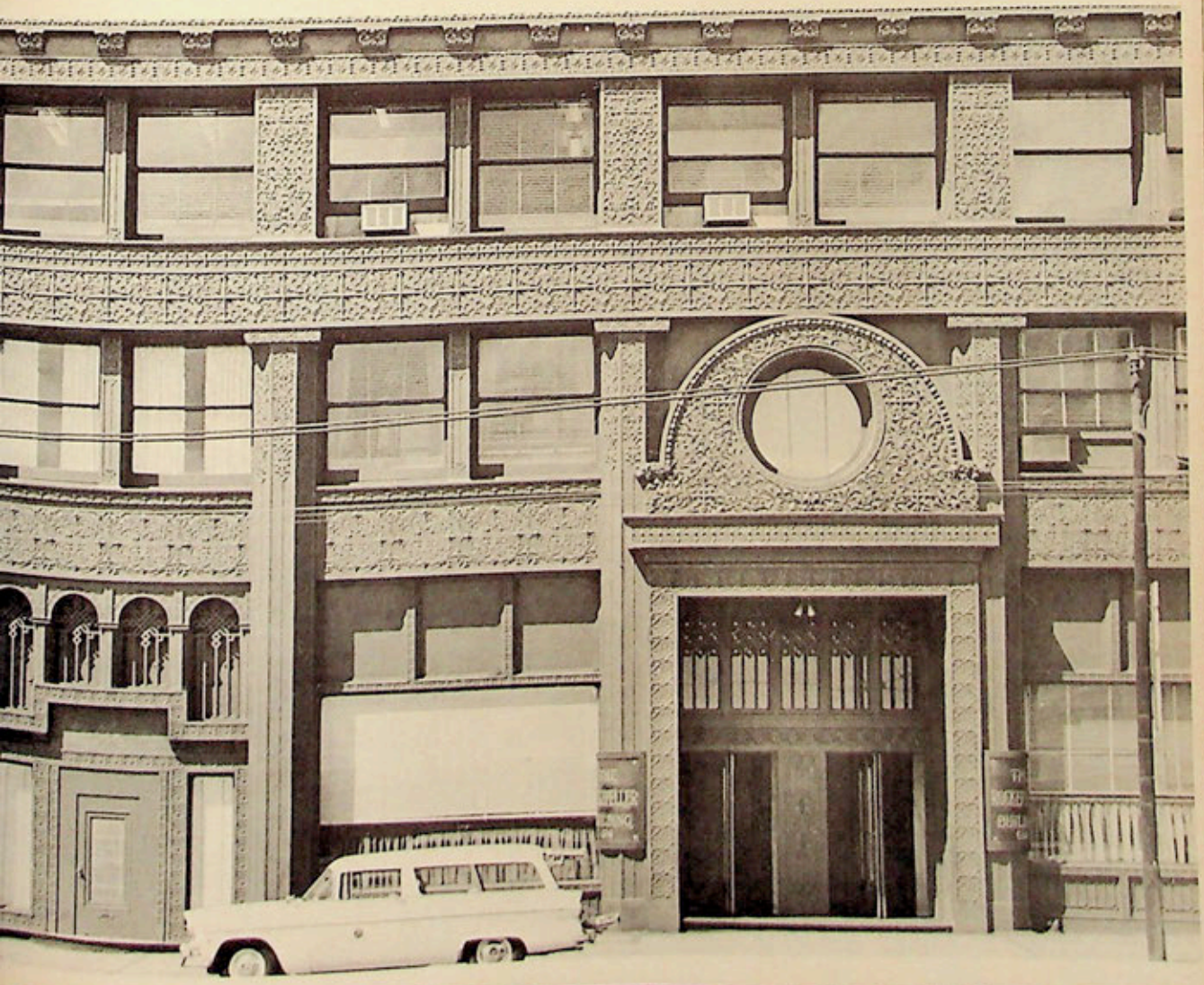


3. La cour intérieure du Rockefeller Building, vue par derrière. Les deux échelles d'incendie, d'un type analogue à celui qu'on retrouve dans la plupart des immeubles de Cleveland, prennent ici un intérêt spécial par la manière dont leur dessin utilise et accentue leur mouvement ascensionnel.

4. Le Prudential Building à Buffalo (N.Y.), construit en 1895 par Adler et Sullivan, d'après une affiche de l'époque. Knox et Elliot virent cette affiche lors d'une exposition d'architecture qui eut lieu à Cleveland en 1896. Ils furent très influencés par sa conception générale et par l'alignement régulier des fenêtres correspondant à chacun des bureaux.

5. Détail de la base et de l'entrée du Rockefeller Building. La lunette très ornée rappelle le Prudential Building d'Adler et Sullivan.

4



6

6. Vue du Jardin Public à Cleveland, avec le Rockefeller Building à l'arrière-plan, au centre, d'après une carte postale de 1907 environ. C'est la meilleure image que l'on ait conservée de l'édifice tel qu'il se présentait alors au milieu des autres constructions de la ville.

7. Vue arrière du Rockefeller Building dans le Sixième Rue Ouest. Le mur latéral, avec l'échelonnement en hauteur des fenêtres jumelées, était moins audacieux, mais plus subtil par sa conception que la partie ajoutée en 1910.

8. Comme toutes les photographies de l'époque, cette vue de Randolph Street à Chicago (vers 1891) montre les réalisations architecturales que Knox et Elliot purent découvrir entre 1886 et 1891 dans cette ville. Les plus hauts bâtiments sont le Ashland Block, de Burnham et Root, le Schiller Building, d'Adler et Sullivan, et, plus loin, le Masonic Hall de Burnham et Root (qui était alors le plus haute construction du monde). Tous ces édifices ont aujourd'hui disparu.

s'élance comme un campanile au-dessus d'une banlieue sordide.

Je l'ai vu pour la première fois par la fenêtre d'un autobus de banlieue. A mesure que nous en approchions, la forme devenait plus verticale, plus précise, avec le mur nu de sa façade latérale, un grand pan de briques dressé vers le ciel, étroit et lisse, sans une fenêtre. L'abstraction de la surface exprimait la continuité, la cohésion d'un volume unique, malgré les 17 étages de hauteur. La ligne nette des minces piliers jaillissait sur la façade principale, un réseau ininterrompu de fenêtres jumelées montait jusqu'au sommet d'une simplicité absolue. Très loin, au-dessous, la base regorgeait d'ornements métalliques, détaillés par la lumière, exotiques, exubérants: une géométrie d'ingénieur. Mais les concessions s'arrêtaient au troisième étage: au-dessus, il n'y avait plus que les angles droits répétés sur toute la hauteur des étages par les pilastres, les linteaux, les appuis de fenêtres, avec de rares accents soulignant les lignes directrices et retenant les ombres.

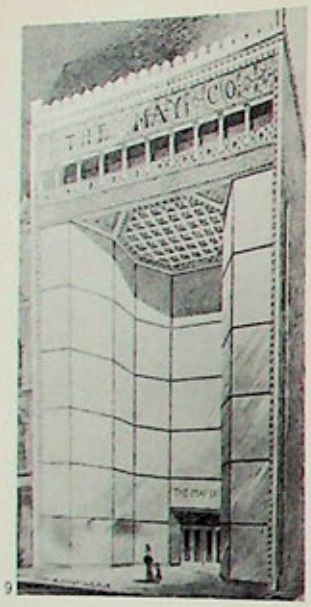
A l'entrée, des lettres de cuivre inscrivent un nom: Rockefeller Building. Un des plus puissants magnats de l'époque est à l'origine de ce bâtiment qui porte son nom. Mais qui a su le construire pour lui avec tant de talent et de force? Aucun des membres de la direction n'a pu me citer le nom des architectes. Un vieux liftier pourtant se rappelait encore le jour où son père l'avait emmené en ville et avait arrêté son cheval et son « buggy » devant l'entrée du bâtiment pour lui montrer les ouvriers qui posaient la mosaique sur le sol du vestibule. « A cette époque-là, disait-il, c'était la merveille de la ville, la plus haute construction de l'Ohio. Tous les directeurs des compagnies charbonnières, les commerçants, les propriétaires de bateau à vapeur s'y sont précipité le jour de l'inauguration. »

Tout le monde se souvient de John D. Rockefeller, le plus célèbre des citoyens de Cleveland au début du siècle, et de son rôle dans le développement du Standard Oil Trust. Rockefeller, mécène légendaire, est mort bien des années plus tard, en 1937, et le monde entier en a parlé, mais personne n'a parlé alors du Rockefeller Building. Et ses architectes? Ils sont morts quelque part, totalement oubliés.

Il y a soixante ans, ils parcouraient ces rues; tout ce qui reste d'eux aujourd'hui, c'est le bâtiment qu'ils ont construit. D'où venaient-ils? Quelle était surtout l'origine de leur goût pour les formes planes, unies et pures? Un tel modernisme était courageux à cette époque. Pourquoi est-il si peu connu?

Une trouvaille fortuite, dans un numéro jauni de l'Architectural Record, publié en mars 1905, m'a livré les premiers renseignements précis sur l'édifice: c'est la réduction sommaire d'un dessin d'architecte pour le Rockefeller Building, inséré sans commentaire parmi des informations diverses. Mais au-dessous, on découvre le renseignement essentiel: Knox and Elliot, architectes, Cleveland, Ohio. Désormais le bâtiment avait des références et une date.

Des recherches ultérieures m'apprirent que Knox et Elliot formaient une association réputée aux environs de 1900. Né à Glasgow en 1858, Wilm Knox avait fait ses études dans un séminaire unitairien, puis à l'Université d'Edimbourg. Il avait travaillé ensuite pour divers architectes de la ville et avait finalement acquis une certaine renommée chez Moffet et Aitken à Edimbourg. Puis, en 1886, il était parti pour l'Australie. Nous le retrouvons — dix-sept ans plus tard — alors qu'il est devenu le co-auteur de l'un des plus « américains » des bâtiments d'Amérique. Avant de venir à Cleveland, Knox avait travaillé à Chicago, à la fin des années 1880-1890, durant la période-clé de la construction des gratte-ciel. Fasciné par cette nouvelle architecture à la charpente d'acier, il était entré aussitôt dans les bureaux de Burnham et Root, pour pouvoir participer aux travaux d'une firme qui



9. Dessin de John Elliot pour les magasins de la May Company (1899), point de départ des façades en verre du XX^e siècle. Les murs étaient des panneaux de verre suspendus à des poutres. Le décor de la partie supérieure combine les ornements dans le style de Sullivan avec des caissons « Renaissance » et une balustrade gothique. En 1903, un ouragan endommagea les parois vitrées et la façade subit des modifications.

10. « Classicisme mercantile » à Cleveland : le Citizens Building, 1903, par Hubbell et Benes, architectes. La base imite un temple dorique ; les murs sont appareillés comme ceux des palais de la Renaissance ; l'attique est traité « à l'antique » : c'est exactement le type de gratte-ciel dont Sullivan condamnait le style.

était alors à l'avant-garde de l'esprit nouveau en architecture.

John Harlock Elliot, lui, était déjà dessinateur chez Burnham et Root lorsque Knox entra dans la firme. C'était un Canadien de Toronto, né en 1862. Après avoir suivi l'enseignement du M.I.T. (Massachusetts Institute of Technology), il était venu faire son apprentissage à Chicago. Comme il s'intéressait plus au dessin qu'aux problèmes techniques, il passait son temps à mettre au point les plans ébauchés par John Root, dessinateur en titre de l'association.

Après 1890, Knox quitta Burnham et Root pour devenir administrateur chez Henry Ives Cobb, l'un des architectes les plus en vue de Chicago à cette époque. En 1891, Elliot s'en alla à son tour. Les deux hommes partirent ensemble pour Toronto où ils créèrent la firme « Knox et Elliot ». Deux ans plus tard, ils étaient établis à Cleveland, à la demande de la femme de Knox, Agnès Child, dont la famille habitait la région.

Le changement, au point de vue économique, était d'importance. Vers 1890, Cleveland était, après Chicago, la plus commerçante des cités des Grands Lacs. La petite ville qui avait vu les débuts de John D. Rockefeller était devenue une métropole prospère où se multipliaient les usines et les immeubles commerciaux. Pendant un certain temps, dans les premières années du siècle, Cleveland sembla même destiné à contrôler l'industrie naissante de l'automobile. Sa population dépassait alors largement celle de Detroit, et l'atmosphère générale garantissait aux architectes des commandes importantes.

Durant 25 ans, Knox occupa le bureau principal, prenant les contacts, recevant les commandes. Le domaine de John Elliot était la pièce du fond, d'où il sortait rarement. La tâche de Knox, le plus âgé des deux associés et le « penseur » de l'affaire, était d'établir les caractères généraux de l'œuvre à entreprendre et d'en mettre au point les aspects techniques. Elliot se chargeait de l'élévation et des plans intérieurs : le décor était sa spécialité. L'état-major de la firme restait volontairement réduit. Knox et Elliot tenant à faire eux-mêmes le maximum. Les deux architectes apparaissaient comme des figures complémentaires. John Elliot ostensiblement et délibérément silencieux, à l'opposé de l'aimable Wilm Knox, très connu dans toute la ville.

Les gens aimaient l'originalité de Knox, qui jugeait inutile d'appartenir à l'A.I.A., une association à laquelle la plupart des architectes se croyaient tenus d'appartenir, et qui préférait à la confusion de la vie urbaine sa retraite boisée de Gates Hill, où il se livrait à son passe-temps favori, la cueillette et l'étude des champignons. Il était devenu un véritable mycologue, spécialisé dans la peinture et le dessin des champignons. A la fin de sa vie, cette passion avait fait de lui un personnage légendaire dans la ville. Et son intérêt pour les champignons annonce peut-être les structures et les ornements organiques du Rockefeller Building.

Pour devenir propriétaire du terrain, où s'élevait la vieille « Weddell House » qui avait été l'hôtel le plus élégant de Cleveland à l'époque du néo-classicisme, Rockefeller fit preuve de son sens des affaires proverbial : lors de la vente aux enchères, le commissaire-priseur était en fait l'agent de Rockefeller et fut le seul enchérisseur. Pour 358 000 dollars, Rockefeller devint propriétaire d'un terrain « qui valait au moins 500 000 dollars ».

La manière dont Knox obtint le contrat fut un coup de maître : apprenant que Rockefeller venait d'acheter un terrain qui conviendrait à un gratte-ciel, il alla voir aussitôt le magnat du pétrole. Knox connaissait évidemment l'effet psychologique que produisaient les hautes constructions sur l'esprit de ses contemporains : il sut en jouer de telle façon que Rockefeller, renonçant à ses habituelles réticences envers la publicité, le chargea de bâtir un édifice très élevé qui porterait son nom. A la surprise de Knox, et à sa grande satisfaction, Rockefeller approuva le plan définitif tel qu'il lui fut présenté, dans ses moindres détails, et sans rogner un centime. Knox et Elliot étaient libres d'employer les meilleurs matériaux et d'en disposer à leur idée. C'est grâce à l'argent que l'édifice conserve son aspect aujourd'hui encore et que la base a été traitée avec un tel luxe ; le décor à lui seul coûta 50 000 dollars et chacune des portes de bronze 7000 dollars. On employa les plus grands panneaux de verre pour les fenêtres, du marbre italien et, dans la cour arrière, des briques vernissées blanches pour qu'elles reflètent la lumière à l'intérieur des bureaux. Les ascenseurs hydrauliques les plus rapides furent placés derrière une grille très décorée.

Pour donner une unité au bâtiment, les poignées des portes et des fenêtres reprenaient le motif d'entrelac du décor de la maison. On dessina spécialement les appareils d'éclairage et les mosaïques des planchers. On aménagea même un puits artésien dans les sous-sols pour fournir de l'eau fraîche à tous les bureaux. Plus de 3000 tonnes de poutres d'acier, 29 km de fils électriques, 10 km de tuyaux entrèrent dans une installation dont le coût atteindrait aujourd'hui 1 128 806 dollars. Pour son époque,

(Suite page 56)

Vign

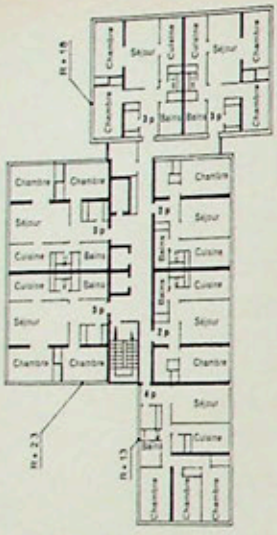
par

Vigneux, « La Croix Blanche ».

Vigneux 1966

par Henri Duthu - Photos Marc Lavrillier

Les bâtiments-tours de « La Croix Blanche » à Vigneux, conçus par les architectes Lopez et Tourry, sont en voie d'achèvement. Nous avons choisi de les montrer car leur conception est particulièrement révélatrice des rapports entre architectes et ingénieurs si importants dans la construction actuelle. Il est en effet très difficile à un observateur, même averti, de percevoir comment les rôles des uns et des autres peuvent s'interpénétrer, comment les compétences de chacun doivent s'unir dans une véritable symbiose. Les réalisations fécondes sont pourtant à ce prix.



A Vigneux, « La Croix Blanche », les architectes Lopez et Tourry et le Bureau d'études OTH avaient pour programme 840 logements sociaux pour le « Foyer du Fonctionnaire et de la famille » (Entreprise Ganier et Petetin).
En bas de la page, une vue du chantier.
Ci-dessus, le plan d'un étage. Page ci-contre, vue en élévation d'une des tours (du côté des 23 étages).

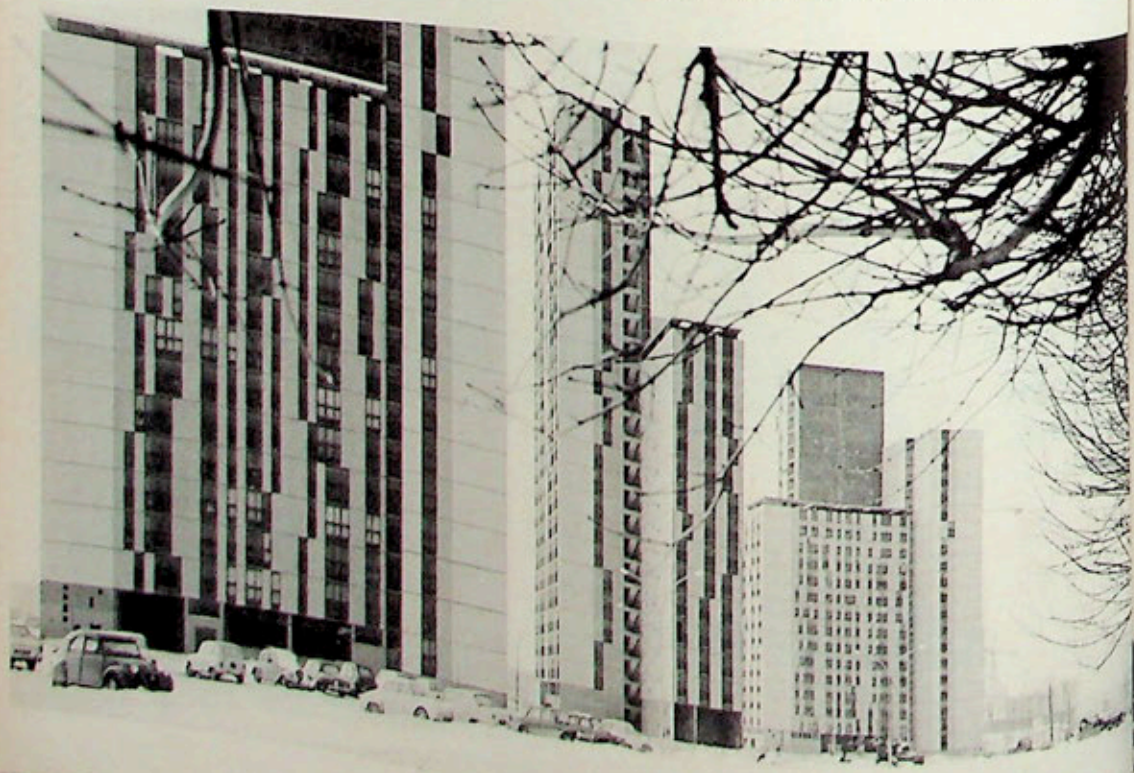
Dépassant leur propre spécialité, l'architecte et l'ingénieur doivent, pour créer, non seulement bien se compléter, mais accueillir avec le maximum de souplesse les idées et les aspirations de leur partenaire. L'évolution des méthodes et des moyens de mises en œuvre diminuant sans cesse l'importance des contraintes dues aux facteurs techniques et économiques, tend ainsi à élargir le dialogue de l'architecte et de l'ingénieur et à relancer indéfiniment leur désir commun de recherche. A Vigneux, la recherche plastique et esthétique d'une part, la recherche technique, d'autre part, apparaissent bien comme indissociables. En effet, mis en présence de l'ouvrage achevé, il est impossible de déceler qu'une priorité ait été donnée à l'une ou l'autre.

Dès l'origine de ce projet de logements sociaux, les architectes Lopez et Tourry avaient envisagé deux différents types de tours tout à fait classiques, disposés en plan-masse de manière à obtenir un certain jeu harmonieux par leurs volumes. Puis, lors de l'étude de la maquette, ils en étaient venus à une conception de sept tours identiques de 120 logements, comprenant chacune trois branches d'inégales hauteurs (23, 18, 13 étages). Intéressants par leur « plastique », les bâtiments apparaissaient à première vue à l'ingénieur comme devant être intrinsèquement plus coûteux que les premiers. Néanmoins, en considérant le programme d'ensemble et non plus chaque bâtiment, on remarqua que les conditions de plan-masse étaient plus favorables à une construction par éléments industrialisés: les techniques de préfabrication pouvaient en effet mettre à profit la grande « répétitivité » du programme avec des séries de fabrication très homogènes et une organisation de chantier sans discontinuité. Dès lors, l'opération s'avérait possible sur le plan économique malgré cette conception assez complexe de tours « trifides ». En partant de ces données, il restait à adapter tous les éléments de la composition au mode de construction en recherchant, pour chacun, la solution la plus valable économiquement.

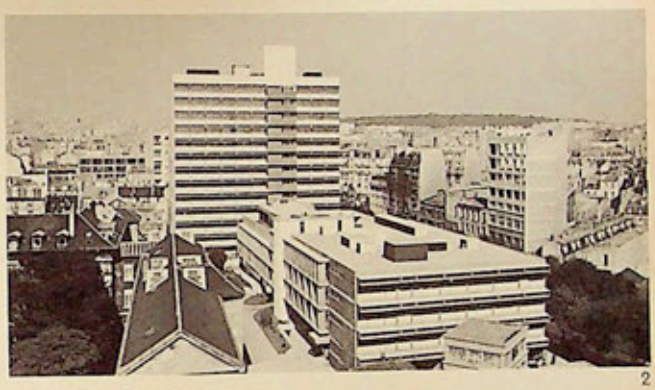
L'objectif primordial des architectes était d'obtenir une très grande liberté dans l'expression des façades et une certaine souplesse pour les distributions intérieures des logements; l'ingénieur, en conséquence, proposait de réaliser une structure porteuse par refends transversaux avec des trames de grandes dimensions. Les panneaux de façades préfabriqués seraient accrochés à ces murs et masqueraient totalement la maille des structures. Les jeux harmonieux de la composition architecturale seraient obtenus très économiquement par simple translation des menuiseries à l'intérieur des moules de façades. La mise en place, en fond de ces moules, d'une « peau » en produits céramiques procurerait aux architectes une large palette de coloris et au maître d'ouvrage la garantie d'un prix d'entretien minimum pour ses constructions.

Rien de très révolutionnaire dans ces conceptions, rien de très nouveau non plus dans la dissection des structures et dans la recomposition de l'édifice. Les initiés savent pourtant que c'est là le résultat d'un long cheminement qui nécessite l'étude des différentes pièces à chaque phase de la construction, depuis la fabrication en atelier jusqu'à la finition « in situ ». Un bâtiment comme celui de Vigneux ne comporte pas moins de 300 types d'éléments dont il convient de déterminer les composants propres et aussi les conditions de liaison.

Il importe que l'architecte, au cours de ses études, soit parfaitement conscient des contraintes qui doivent être maîtrisées et des possibilités stimulantes qui sont mises à sa disposition par l'ingénieur. C'est de sa volonté d'explorer à fond toutes ces données que dépend finalement la valeur de l'œuvre.



1



2

La rénovation de l'hôpital Saint-Antoine

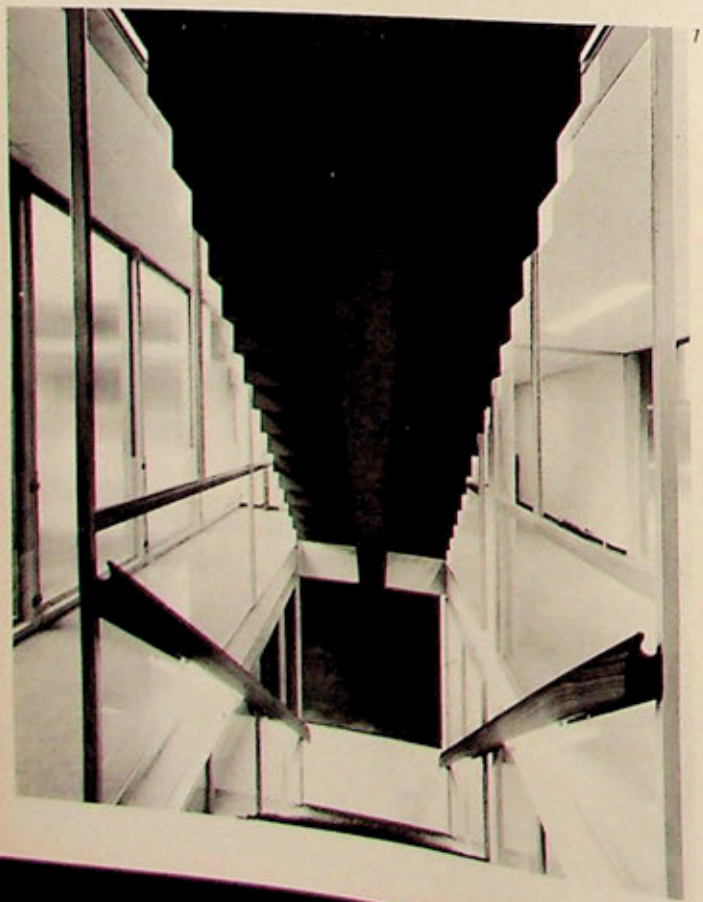
par Luce Hoctin - Photographies Marc Lavrillier

Le nouveau C.H.U. (Centre hospitalier universitaire) de l'Hôpital Saint-Antoine — inclus dans le programme d'extension des locaux universitaires, dont on peut dire qu'il est pour le moins d'une extrême urgence, étant donné les conditions généralement déplorables d'exiguité des espaces réservés aux étudiants en médecine — et dont la construction commencée en 1963 s'est terminée en juillet 1965, est à mon sens une éclatante réussite qui devrait inciter les pouvoirs responsables à accélérer la mise en œuvre d'autres bâtiments de même destination.

1. Rue de Chaligny, la sortie de l'amphithéâtre des morts, sous le laboratoire d'Anatomie-Pathologie. La partie inférieure du mur est revêtue de grès cérame noir. Les brise-soleil, en béton armé, de volumes différents pour chacune des façades, sont calculés à partir de l'épure d'ensoleillement. Les fenêtres à encadrement d'acier inoxydable et chêne, équipées de doubles vitrages, sont en glace sécurit (Peuginox), l'allège faite d'un sandwich de tôle émaillée. Les portes coulissantes, commandées électriquement, ne s'ouvrent que pour livrer passage aux convois mortuaires.

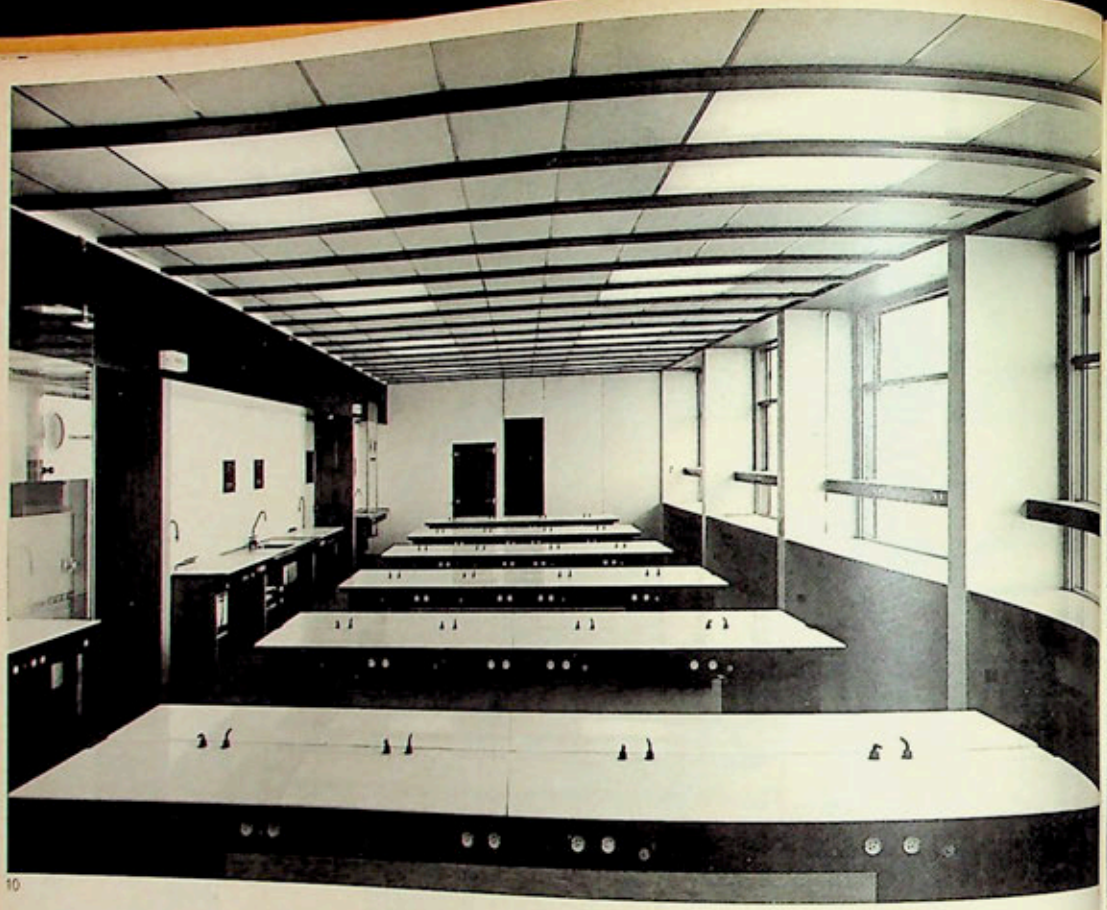
2. Au-dessus des bâtiments vétustes de l'Hôpital Saint-Antoine et du Faubourg, le nouveau C.H.U. dresse ses douze étages sur rez-de-chaussée de salles de cours et de laboratoires, prolongés par une aile de trois étages sur la rue de Chaligny, qui réunit les services collectifs universitaires, le service d'Anatomie-Pathologie, le nouvel amphithéâtre des morts et certains services administratifs de l'hôpital. On remarque ici, tout particulièrement au premier plan, le toit-terrasse en dalles de béton armé, protégé partiellement de terre gazonnée, partiellement de dalles de ciment.

6. La salle d'attente de la morgue est toute en harmonie de gris, depuis la moquette recouvrant le sol et la banquette circulaire (France-Tapis), jusqu'aux peintures murales, sobres et denses, de Fichet. Une tablette recouverte de marbre blanc, destinée à quelque décoration florale, reçoit la lumière assez violente d'un projecteur camouflé. Le reste de la pièce baigne dans un éclairage tamisé. Il se dégage de l'ensemble une impression de recueillement et de gravité. Dans le patio gazonné, une sculpture en bronze de Marta Pan.



7 et 9. L'escalier de béton brut est recouvert sur sa face externe de plastique noir très légèrement marbré de blanc, et peint en noir sur sa face interne. Rampe de chêne, à éclairage incorporé.

8. Au troisième étage, la salle de réunion des étudiants sera prochainement meublée de sièges bas et de tables. Sol revêtu d'une moquette de laine noire et blanche (France-Tapis). Plafond à éclairage encastré, traversé d'une gaine de tôle d'aluminium oxydé en noir, avec bouches de soufflage. Le mur, côté entrée (invisible ici) est orange, tandis que celui du fond est tout entier envahi par le déferlement des couleurs vives et dynamiques de la peinture de Robert Wogensky. Piliers blancs et noirs. Noire aussi, l'alcôve (derrière le quatrième pilier, à droite) destinée aux postes de radio et de télévision. Des terrasses-jardins gazonnées, accessibles aux étudiants, longent cette salle et entourent le patio séparant les deux restaurants du deuxième étage, que surmonte un mur en béton de Marta Pan et Antoine Grand.



10

10 et 12. Les laboratoires ont été particulièrement étudiés pour être interchangeables : cloisons démontables qui permettent de modifier l'espace à partir d'une unité de laboratoire type, constituées de sandwichs de bois très mince collé avec des produits isolants, résistant une heure et demie au feu. Toutes les gaines intérieures sont doublées d'amiante. Les plaques murales sont reliées entre elles par des baguettes en aluminium spécial, perforées pour permettre l'accrochage des meubles ou d'objets. Sols en dalles de matière plastique gris marbré, résistant aux acides. Les fenêtres (pans de verre encadrés de bois et d'acier inoxydable (Peuginox), les parties fixes à double vitrage) s'ouvrent par une commande située en bas : les deux parties supérieures (glace sécurit) basculent. Toutes les tables, à piétements métalliques, recouvertes d'opaline trempée, sont raccordées les unes aux autres et peuvent se décrocher à la manière des wagons. On voit encore ici les tableaux des fluides électriques, et ceux de tous les autres fluides (air comprimé, gaz, évacuation d'eau chaude et froide, etc...). Plafond pellicule très mince en matière plastique étanche, qui fait membrane, recouvrant la laine de verre. Au-dessus du panneau blanc : bouches d'extraction générale. Panneau mural, en haut, en complexe de bois traité, peint. Portes en verre sécurit. Chaque unité de laboratoire est pourvue d'un conditionnement d'air par appareils réglables individuellement, permettant, en froid ou en chaud, des différences de l'une à l'autre, ainsi que de gaines de conditionnement en rapport avec l'extérieur, qui mettent à volonté le local en légère surpression ou en légère dépression.

11. Couloir d'accès aux laboratoires. Portes de verre avec poignée en noyer d'Afrique. Les panneaux blancs de l'entrée contrastent avec les suivants, tapissés de tissu plastifié bleu sombre (tissu de couturier) dissimulant les gaines de conditionnement que l'on peut ainsi vérifier de l'extérieur. Le sol est gris, le fond du couloir orange, le plafond perforé en tôle d'acier laqué blanc.

11

12

13

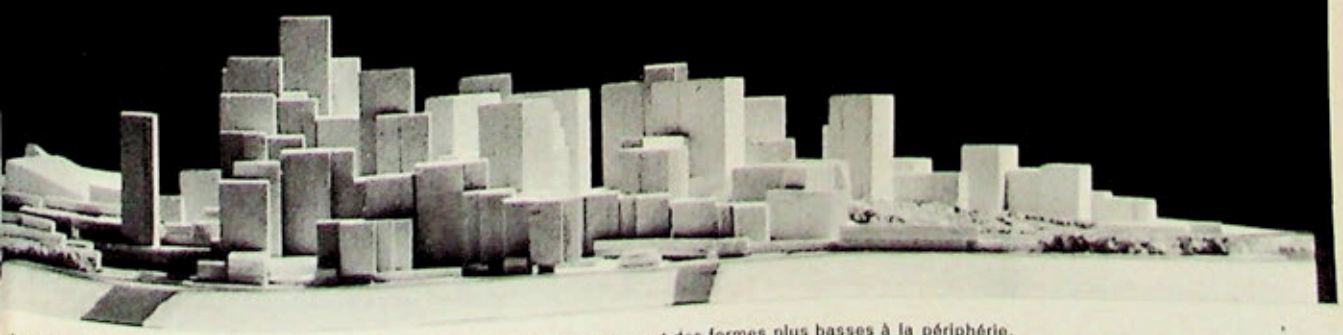
13. L'amphithéâtre de 359 places est entièrement revêtu, plafond et murs, de lames de frêne, sur habillage de laine de verre et tissus de verre. Les lames des murs, verticales, sont orientées et refléchissantes selon des calculs précis d'absorption et de réflexion. Table de bois, plaqué de stratifié, sièges de mousse et skaï noir, dessinés, comme tout le mobilier du C.H.U., par les architectes. Eclairage individuel sur les tables. Large écran de télévision au-dessus de la scène.

Ashdod en Israël

1. Maquette primée au concours pour le centre d'Ashdod. Cette photographie prise du nord-ouest fait apparaître le

A la suite du concours ouvert sur invitation pour la création du centre d'Ashdod, ville nouvelle d'Israël qui deviendra le second port du pays, le jury a choisi à l'unanimité le projet proposé par Jean Ginsberg et Pierre Vago, architectes, Martin Van Treek étant architecte associé.

Nous en présentons ici les maquettes.

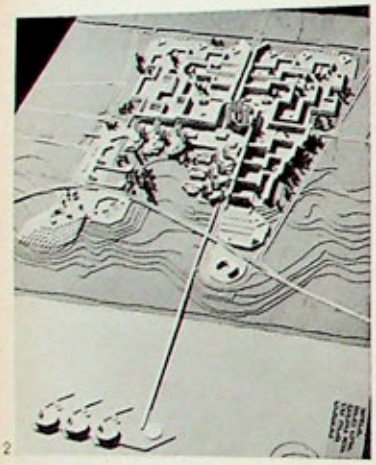


la ville, avec le rythme des volumes verticaux groupés au centre et l'étalement des formes plus basses à la périphérie.

2. 3e prix du concours :
maquette de Carmy et associés, architectes.

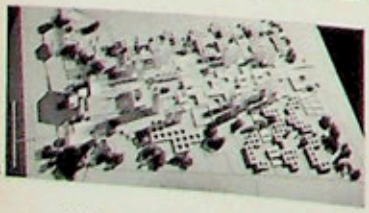
3. 2e prix du concours : maquette de Van den Broek et Bakema, architectes, en collaboration avec A. Eidelman (Hollande).

4. 3e prix ex-aequo : maquette de Fridstein et Fitch, architectes et ingénieurs (U.S.A.), avec Mme Rieger, architecte (Israël).



2

3



4

5. Carte d'Israël montrant la position d'Ashdod, à 25 km au sud de Tel-Aviv.

6. Plan directeur de la ville d'Ashdod. En grisé, la zone centrale ayant fait l'objet du concours.

7. 1er prix du concours pour le centre d'Ashdod : maquette de Jean Ginsberg et Pierre Vago, architectes. Martin van Treeck, architecte associé.

Comme toutes les villes nouvelles d'Israël, Ashdod s'élève à l'emplacement d'une cité qui fut prospère aux temps bibliques et dont elle a gardé le nom. Située à 25 km au sud de Tel-Aviv, à 50 km à l'ouest de Jérusalem, elle est appelée à devenir le deuxième port d'Israël et à desservir tout le sud du pays, assurant notamment l'exportation des phosphates et des potasses de la mer Morte, ainsi que des produits agricoles de la région. Ashdod est en effet entouré d'une zone fertile où la culture des fruits, des citrons surtout, est très développée. Ces différents facteurs ont favorisé l'établissement d'industries de traitement et aussi d'usines de montages, qui ont entraîné une augmentation rapide de la population. Celle-ci atteint pour le moment 25 000 habitants. Mais c'est le centre d'une agglomération de 350 000 habitants que devaient prévoir les architectes appelés à participer au concours ouvert à la fin de 1964 par l'Etat d'Israël. Il est en effet nécessaire de donner dès maintenant à Ashdod l'équipement administratif, social, culturel et commercial qui en fera un pôle d'attraction pour la région, un centre vivant et dynamique, susceptible de se développer de façon autonome — non comme une ville dortoir pour Tel-Aviv — et sans prolifération anarchique.

5

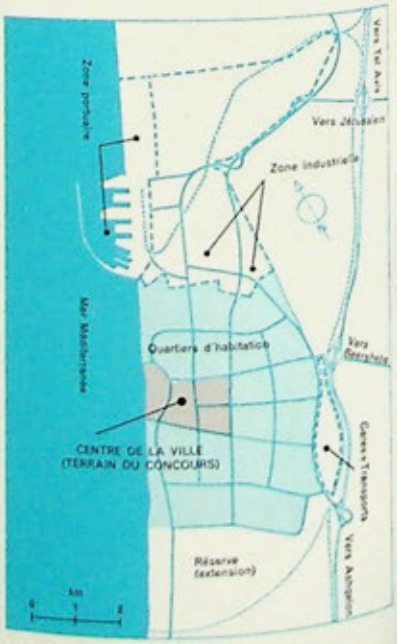
L'objet du concours était l'aménagement des 200 ha situés au centre de la ville, dans le cadre d'un plan directeur existant, concernant le port et la zone industrielle au nord, les quartiers d'habitation et l'axe menant à l'est vers un stade et un centre hospitalier.

Le programme du concours soulignait la nécessité d'une implantation variée, complexe, faisant voisiner les habitations (¼ environ de la surface disponible) et les locaux administratifs ou commerciaux, pour assurer une animation continuelle des différents quartiers en évitant aussi bien la surcharge à certaines heures que les « temps morts » et les zones désertes le soir. Le climat particulier d'Israël, les habitudes de vie, imposaient d'autre part une concentration limitant les distances entre les édifices, ménageant des accès faciles et des passages abrités du soleil, spécialement dans les rues commerçantes.

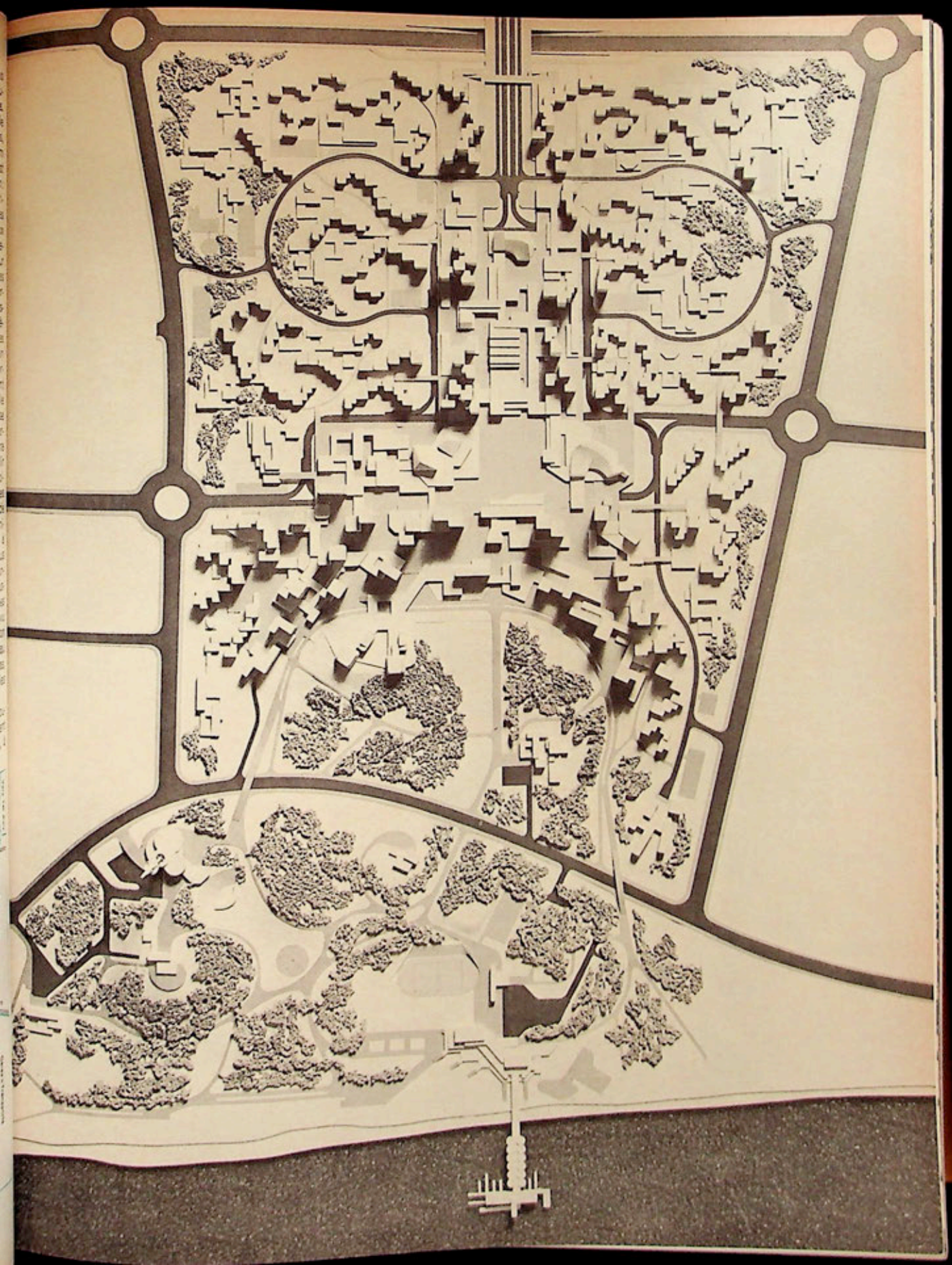
Sur ces données, les architectes dont le projet a été retenu ont conçu un plan adoptant la forme d'un Y orienté d'est en ouest et dont les deux branches s'ouvrent vers la mer.

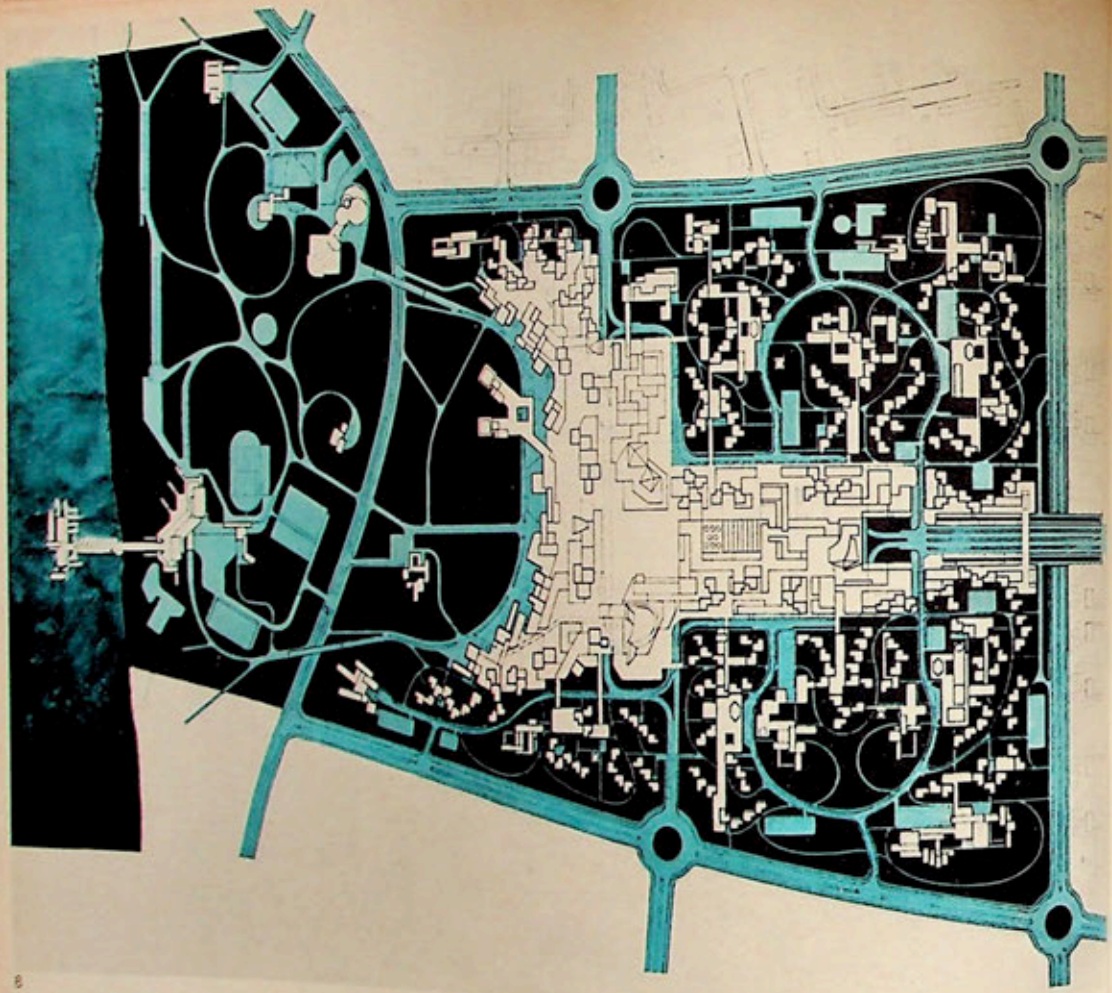
Le premier problème à résoudre était celui de la circulation, rendu spécialement complexe par la concentration recherchée et par le fait que les relations avec les grandes villes — Tel-Aviv au nord, Jérusalem à l'est, Ashqelon et Beersheba au sud — comme avec les agglomérations moins importantes de la région, sont assurées essentiellement par des autocars. Il fallait donc prévoir, outre les voies de communications internes et les parkings, une gare routière couvrant au minimum 25 000 m². En fait, la solution adoptée est devenue l'un des éléments-clés du plan: tout le trafic mécanique — voitures privées, transports en commun, services publics, livraisons — est réparti sur deux sous-sols s'étendant sous une plate-forme centrale qui constitue le cœur même de la cité et où seront groupés les principaux édifices à construire. La surface disponible est ainsi triplée et l'espace libre au niveau du sol est entièrement réservé aux piétons. Le tracé des rues et des promenades, la disposition des bâtiments administratifs ou commerciaux ont pu être déterminés d'autant plus librement que chaque immeuble communique directement par sa base avec les voies de circulation et les parkings souterrains. Les parkings d'autre part sont organisés de manière à accueillir successivement deux catégories de voitures: celles des administrations, des affaires, du commerce, le soir celles de la clientèle des théâtres, cinémas, manifestations culturelles diverses. Quant à la gare routière, elle a été placée sous l'esplanade centrale, — entre les branches de l'Y — où précisément le sous-sol ne comporte pas les servitudes des immeubles. Les architectes ont prévu d'autre part un système de circulation « aérienne » par nacelles suspendues au niveau des terrasses des bâtiments bas, qui desservira le centre de la ville et les plages.

Le départ des voies de circulation souterraines est situé, dans le prolongement du grand boulevard venant de l'est, à

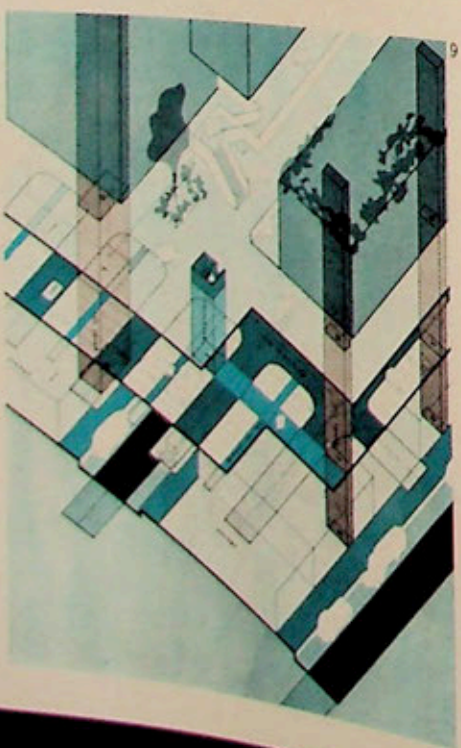


6





8



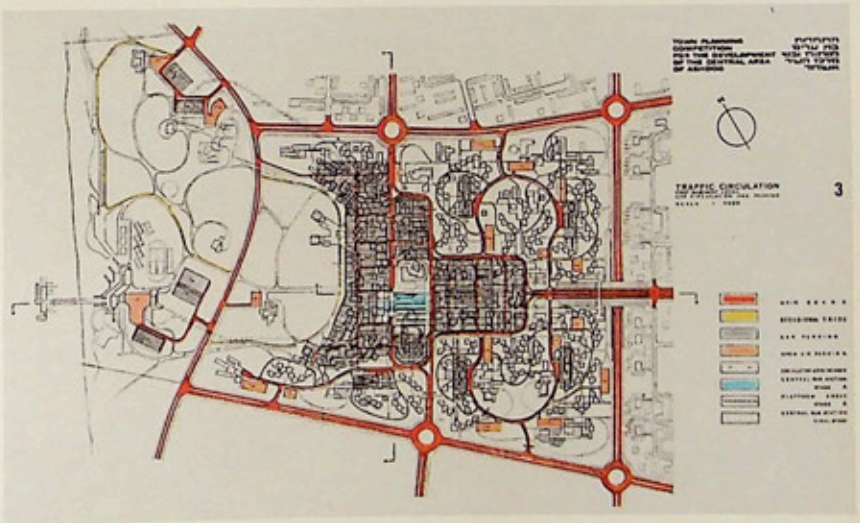
9

9. Coupe montrant le schéma de circulation sur trois niveaux : plate-forme pour piétons (0), circulation légère et parkings (1), véhicules lourds (livraisons, voirie, stockage) (2). Cette coupe montre également les communications verticales reliant les deux sous-sols et la base des immeubles situés sur la plate-forme.

8. Le plan-masse du centre d'Ashdod fait apparaître la plate-forme en Y où sont groupés les principaux édifices et où la circulation en surface est réservée uniquement aux piétons. A droite, l'arrivée du boulevard qui traverse la ville d'est en ouest, puis, au bord de la plate-forme, l'amorce des voies souterraines destinées à la circulation mécanique (voir page ci-contre). Sur la plate-forme, l'axe de circulation se prolonge pour les piétons qui trouvent successivement la salle de concert, entourée de bâtiments commerciaux et d'immeubles d'habitation en hauteur, puis le marché central avant la grande place où s'élèvent, au sud, le théâtre, au nord le Centre culturel. Derrière celui-ci, les bâtiments des services municipaux (police, croix-rouge, poste). A droite et à gauche de la plate-forme, les quartiers résidentiels avec leurs équipements propres, prolongeant l'activité du centre : commerces de première nécessité, crèches, écoles, synagogues, clubs de jeunes ou d'adultes. En avant de la place, les services gouvernementaux, la mairie, les administrations privées, les hôtels, bars, et restaurants constituent une zone intermédiaire entre le centre proprement dit, le parc à l'ouest et les quartiers d'habitation situés aux deux extrémités de la plate-forme en Y. A l'entrée du parc, les deux synagogues principales, situées ainsi à proximité du centre, mais à l'écart de l'agitation et du bruit. Dans le parc qui s'étend jusqu'à la mer, au-delà d'une voie transversale rejoignant plus loin le rivage, au nord, la station de Radio-Télévision d'Ashdod, un théâtre en plein air, des clubs d'équitation ; au sud, un centre de loisir, avec un stade, une piscine, des équipements sportifs, prolongé par une jetée et un port de plaisance.

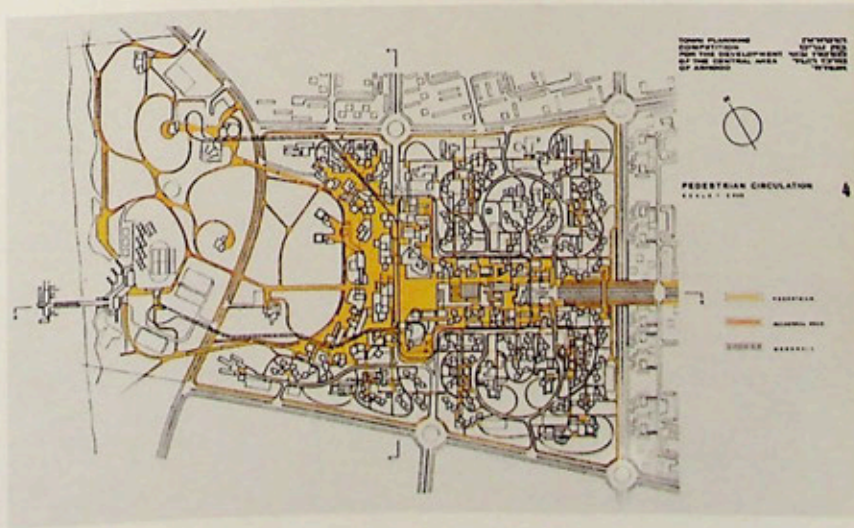
10

10. Circulation mécanique au 2e sous-sol : véhicules lourds, livraisons, stockages, services de voierie. Au centre, la gare routière, qui s'élève sur les deux niveaux souterrains.



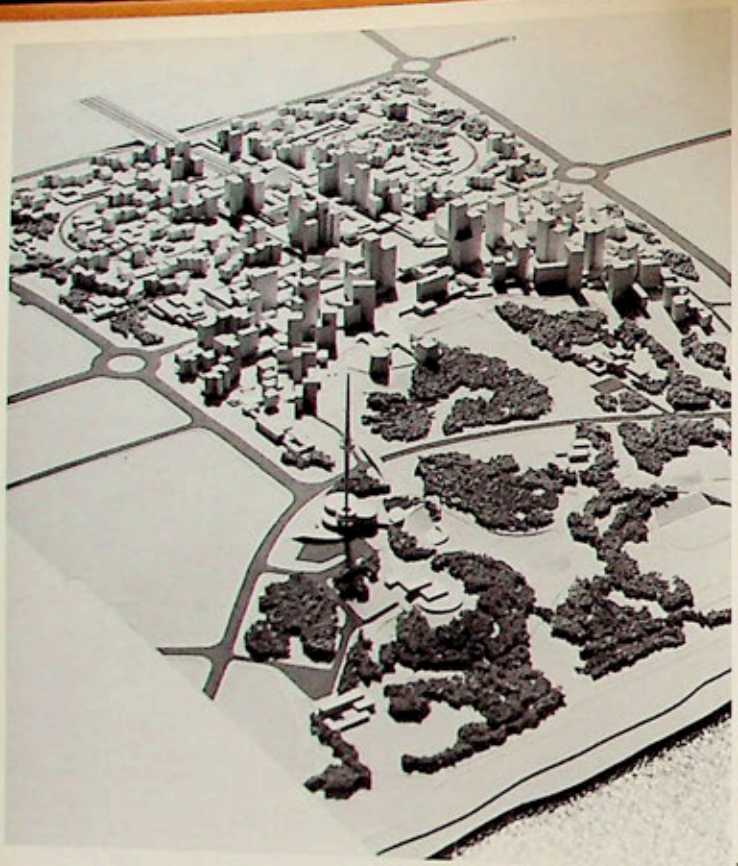
11

11. Circulation au 1er sous-sol : voitures légères et parkings. Sur ce niveau, la circulation est à sens unique. Au centre, la gare routière.

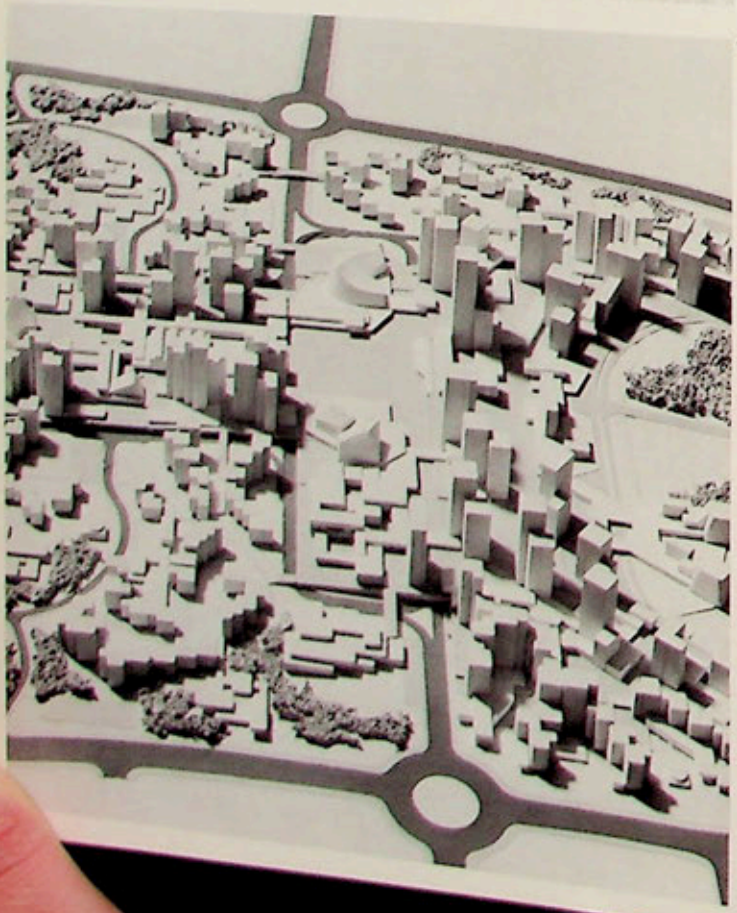


12

12. Circulation au niveau du sol. Les rues, les avenues, les promenades sont exclusivement réservées aux piétons, dont les allées et venues créent une animation continue du centre de la ville au parc et à la mer. Ce schéma indique aussi le tracé du double réseau de circulation aérienne par monorail, dont les nacelles suspendues déservent d'une part le centre proprement dit, d'autre part la station de Radio-Télévision, le centre de loisir et les plages, de telle sorte que les citadins peuvent, s'ils le désirent, ne jamais faire plus de 150 m à pied.



13



14

la base de l'Y dessiné en surface par l'implantation des constructions. Le long de l'axe principal, on trouve successivement une salle de concert, des bâtiments commerciaux et des immeubles d'habitation, le marché central, puis, de part et d'autre de l'esplanade, le théâtre et le centre culturel, les bâtiments administratifs, les hôtels, enfin deux grandes synagogues, — pour les deux communautés juives, — à l'entrée de la zone verte s'étendant jusqu'au rivage, qui sera réservée aux loisirs. A droite, près d'un théâtre en plein air, s'élèvera la tour de la télévision, dont le fuseau d'acier abritera un restaurant panoramique.

Le complexe administratif et commercial prévu au centre d'Ashdod n'exclut donc pas les immeubles d'habitation: les architectes ont en effet écarté, conformément au programme, toute « spécialisation » systématique de telle ou telle zone. Cette imbrication des différentes fonctions est précisément l'un des éléments qui donneront sa physionomie originale à la ville et aux rues, où alterneront les magasins, les clubs, les bars, les bureaux officiels ou privés. Mais les quartiers proprement résidentiels ont été placés en retrait par rapport à l'axe principal, de manière à s'intégrer aux zones vertes qui le bordent. Ils seront équipés de crèches, d'écoles, de clubs pour adultes et de synagogues, dont le nombre était fixé par le programme du concours.

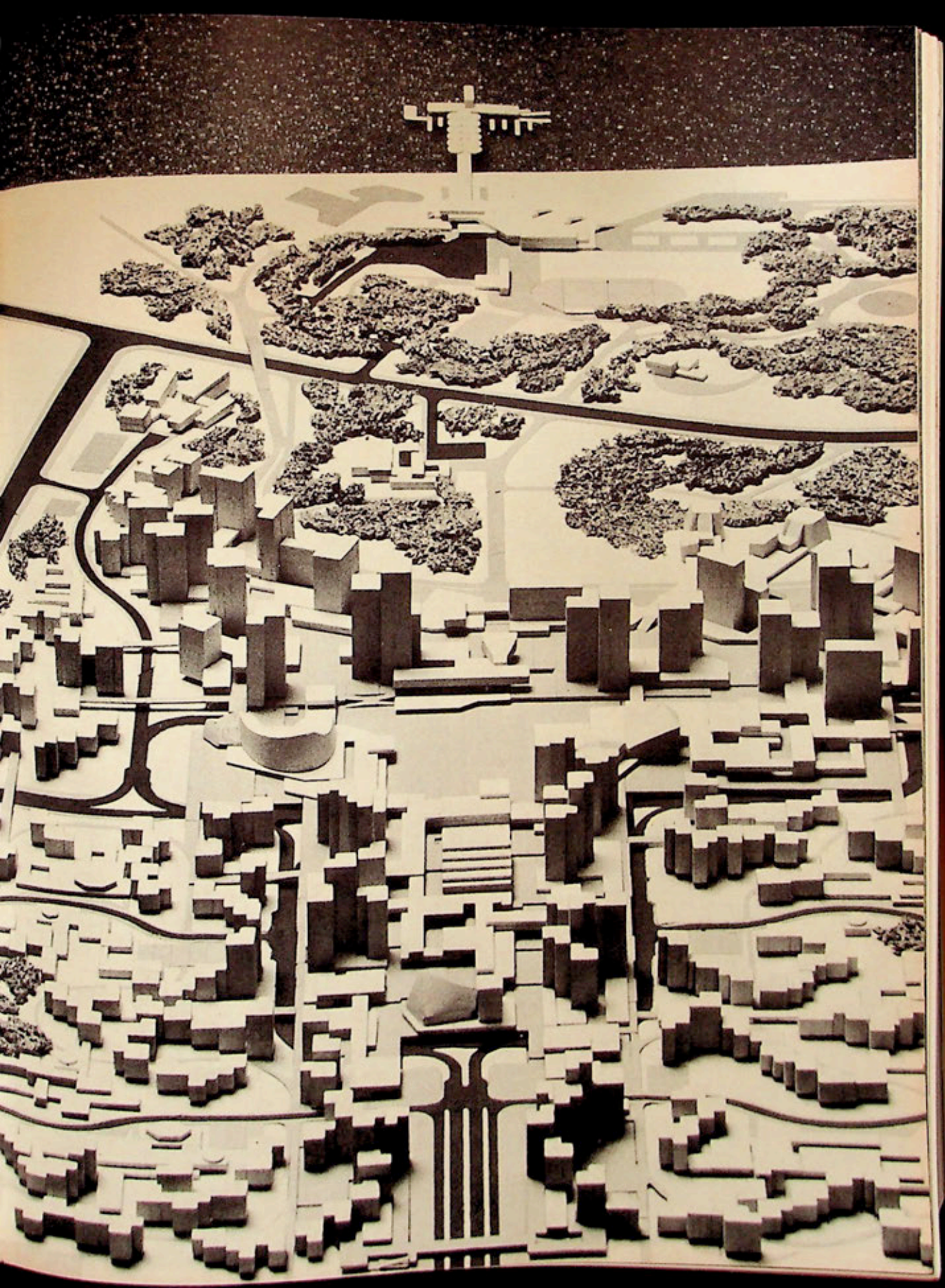
Les architectes ont d'autre part tiré parti de cette implantation différenciée pour donner à la ville d'Ashdod une « silhouette » caractéristique où la concentration des volumes verticaux au centre s'oppose à l'étalement horizontal des secteurs résidentiels périphériques.

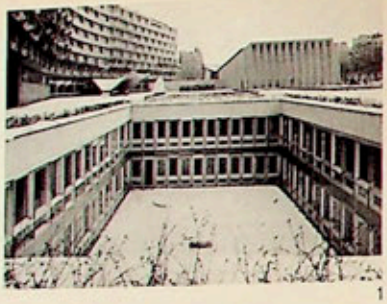
La réalisation de ce programme sera confiée naturellement à de nombreux architectes. Les auteurs du projet initial n'ont pas voulu préjuger de ce que seront tel ou tel édifice. L'apport des différents maîtres d'œuvres contribuera à la diversité, à l'animation visuelle de cet ensemble urbain, dont les traits essentiels, fixés dès maintenant, expriment une conception architecturale efficace.

13. Vue d'ensemble à partir de la mer. Au premier plan, dans le parc, le signal de la station de Radio-Télévision. Au fond, à gauche, l'arrivée du boulevard traversant la ville d'est en ouest.

14. Cette photo de la maquette, prise du nord-est, montre au premier plan l'un des quartiers résidentiels, puis les bâtiments des services municipaux, le Centre culturel et, de l'autre côté de la place, le théâtre. A gauche, les bâtiments en hauteur groupés sur la plate-forme centrale.

15. Vue plongeante vers la mer. Au premier plan, l'extrémité du boulevard transversal et, en avant de la salle de concert, le départ des voies de circulation souterraines.





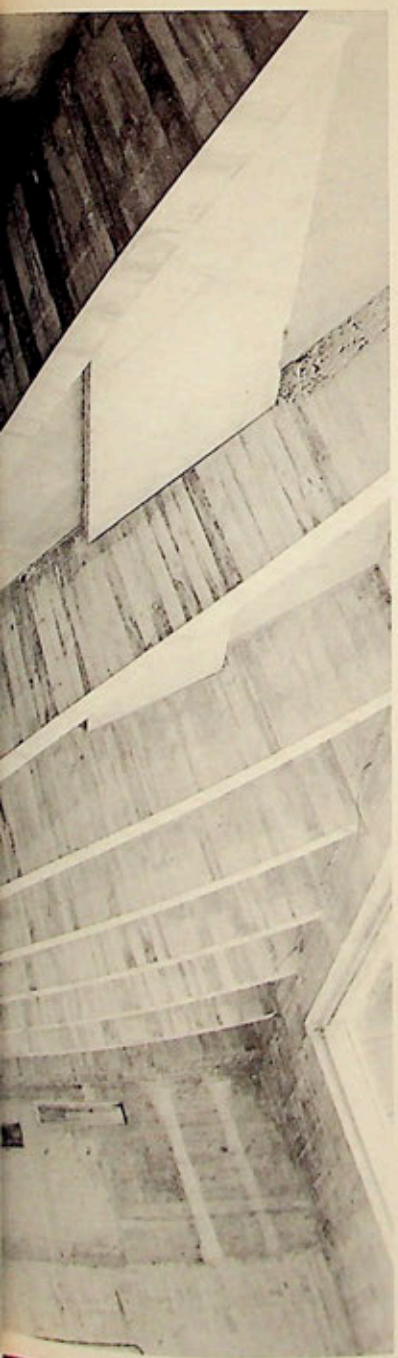
1

1. L'un des six patios autour desquels sont groupés les 350 bureaux et les deux salles de conférences du quatrième bâtiment de l'Unesco, creusés en sous-sol dans la Piazza qui s'étend devant le grand bâtiment du Secrétariat. Ils sont totalement invisibles des avenues avoisinantes. Des plates-bandes de pelouse ont été préservées. En avant, la « Silhouette couchée » d'Henry Moore. En arrière-plan, le « Mur du soleil » de Miró.

Extension souterraine à l'Unesco

par Luce Hoctin

Photographies Marc Lavrillier



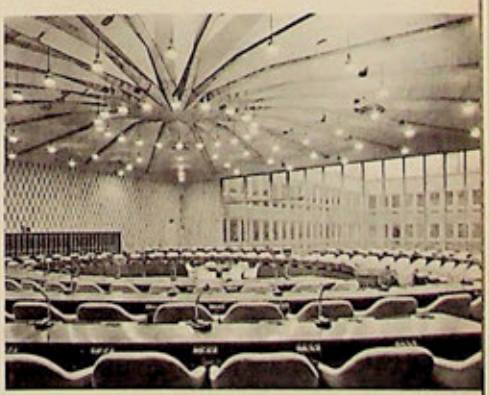
2

Le promeneur non averti qui, aujourd'hui, circule dans l'avenue Lowendal ou l'avenue de Suffren, ne soupçonne guère les modifications apportées au cours des deux dernières années à la Piazza située au sud du grand bâtiment du secrétariat de l'Unesco. Il aperçoit toujours la grande figure: « Silhouette au repos », d'Henry Moore, dominant des parterres gazonnés et, plus loin, le « Mur du soleil », de Miró et Artigas. Pourtant, une vue plongeante sur ce même espace, permet d'y découvrir six patios rigoureusement identiques, autour desquels a été construit en profondeur le quatrième bâtiment du secrétariat.

En 1958, l'Unesco comptait 87 Etats membres. Sa rapide extension, portant ce nombre à 120, rendait exigus les vastes bâtiments inaugurés alors, et, indispensable la construction d'un nouveau bâtiment sur un important programme de 5000 m² de bureaux et de deux grandes salles de conférences, ce qui reposait le difficile problème de l'adjonction de bâtiments supplémentaires aux bâtiments déjà existants. Un premier projet présenté par Bernard Zehrfuss, Marcel Breuer et Pier Luigi Nervi, prévoyait une construction à seize niveaux. Il fut rejeté par les services de l'Urbanisme parisien et la Commission des Sites, sous prétexte qu'il compromettrait l'ordonnance de la Piazza.

C'est alors que Bernard Zehrfuss, seul auteur et réalisateur du bâtiment définitif, avec son collaborateur M. Faure, eut l'idée de construire en sous-sol et de disposer autour de patios enfoncés dans le sol, les nouveaux locaux qui bénéficieraient ainsi d'un éclairage naturel. La répartition strictement géométrique et symétrique de ces patios, était déterminée par l'appui sur les deux axes de composition des bâtiments existants. Elle risquerait la monotonie si les jardins intérieurs, compositions de dalles de marbre avec bassins et jets d'eau, de cailloux de couleurs et de parterres de plantes et de fleurs de formes et de hauteurs variables, dues à l'architecte paysagiste brésilien Burle Marx, ne venait animer l'austérité et la régularité des façades vitrées de deux étages. Trois cent cinquante bureaux sont ainsi distribués autour des patios (6 m. de profondeur, 15 m. de large, 25 m. de long) selon des trames de 1 m. 25, qui représentent l'unité d'espace. Les cloisons mobiles interchangeables permettent de varier la dimension des bureaux: 80% d'entre eux sont à deux trames, 10% à une. Clairs et silencieux, isolés des bruits de la rue, ils sont pourvus de plafonds acoustiques, le chauffage y est assuré par des convecteurs en façade à double régulation. Les couloirs à faux plafonds en plaques démontables, sont bordés de part et d'autre, de placards à double rangement en okoumé.

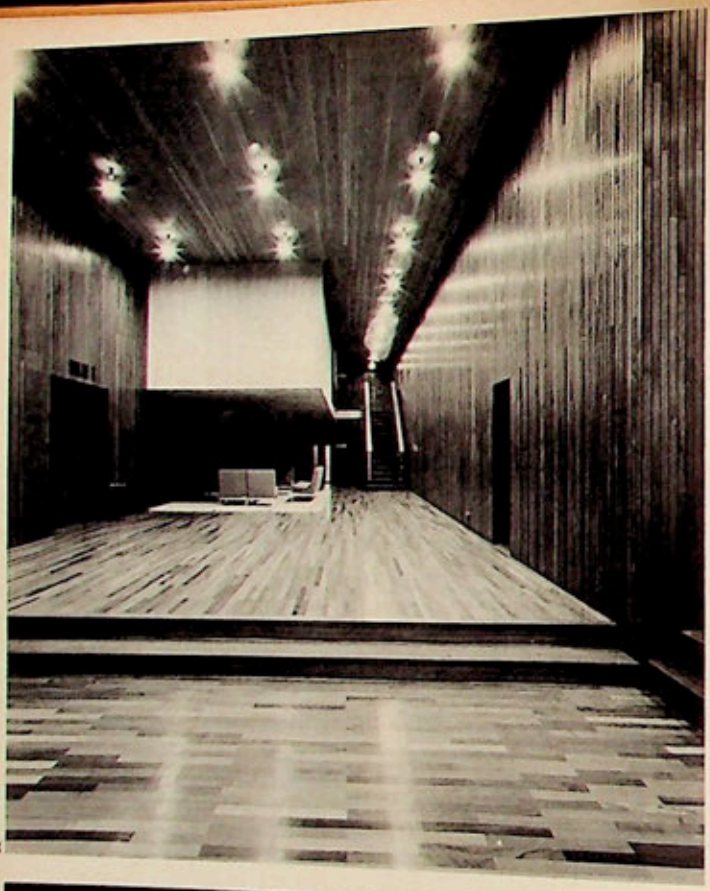
Mais la partie la plus spectaculaire de ce quatrième bâtiment est certainement l'ensemble constitué par le grand hall, placé devant les groupes d'ascenseurs de l'ancien bâtiment (qui permet l'accès aux bureaux et aux deux nouvelles salles de conférences), et les salles de conférences elles-mêmes. Le grand hall surprend par son ample et étincelante perspective où la chaude tonalité rougeâtre du pin canadien des planchers,



3

2. La remarquable structure spatiale de la salle de conférences, ou salle de projection, se découvre ici, à nu, un peu avant l'achèvement des travaux.

3. Salle de conférences IX ou du Conseil exécutif. On aperçoit au fond les casiers de rangement. Au milieu, la table des procès-verbalistes. Le grand mur vitré, à droite, communique avec le patio n° 3 et l'un des jardins de Burle Marx, composition géométrique de divers éléments, marbre, cailloux, fleurs, jets d'eau, très colorée.



le doussié africain du plafond et des cloisons, contrastent avec la pâleur lumineuse d'un long mur de travertin romain. On y a installé le grand haut-relief de bronze en quatre éléments, créé par Jean Arp pour l'Unesco en 1958, et placé auparavant sur le mur extérieur de la Bibliothèque.

Les deux salles de conférences, de dimensions sensiblement identiques, 20 m. x 20 m., pour l'une, 22 m. x 20 m. pour l'autre, climatisées, sont pourvues d'une paroi vitrée, donnant sur les patios 3 et 4, et munies de pare-soleil en panneaux de verre coloré, orientables, filtrant la trop intense lumière du jour. Elles sont entièrement revêtues de bois, la première de frêne, la seconde d'orme. La salle IX ou salle du Conseil exécutif, très claire, est centrée. La salle X, munie d'une cabine de protection avec un écran à panneau mobile et un rideau d'occultation, réalisée en béton armé avec coffrage de bois en flèches variables d'une poutre à l'autre, est orientée. Ce très beau travail de bois, dans l'une et l'autre salle, nécessité strictement par le caractère spatial des structures, n'en est pas moins d'une qualité et d'un effet plastiques incontestables.

Le troisième sous-sol, enfin, abrite un vaste parking prévu pour 400 voitures, sur une surface d'un hectare, avec de larges voies de circulation. Avec ses colonnes de soutènement régulièrement espacées, on se croirait dans une crypte. Des escalators permettent le passage du parking aux étages supérieurs.

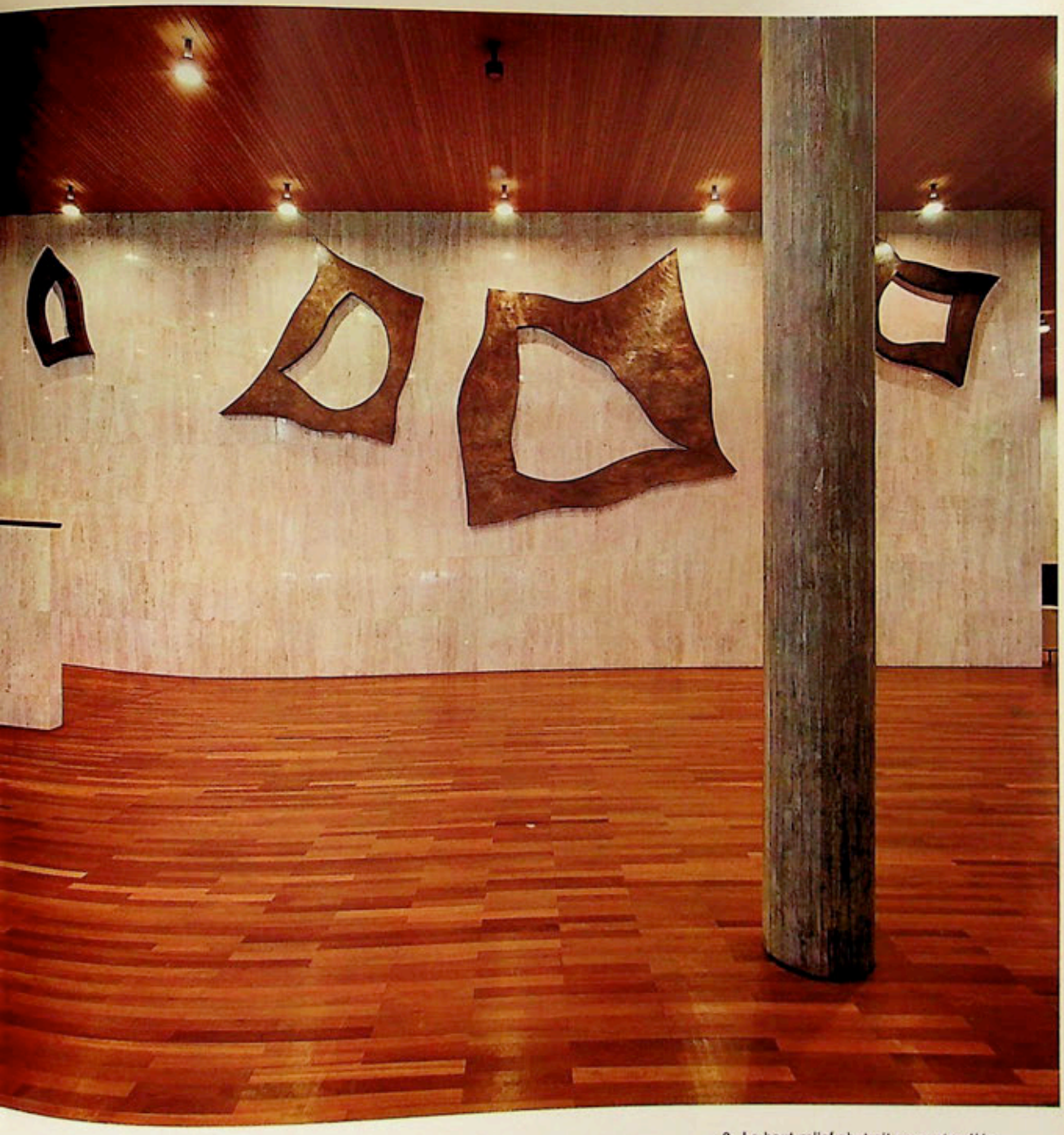
La mise en œuvre de l'ossature de cet ouvrage a posé un certain nombre de problèmes puisqu'il s'agissait de faire une profonde excavation, le fond du radier étant à 10 mètres, en tenant compte de la proximité des bâtiments existants, de l'éventualité, d'ailleurs vérifiée, de rencontres de bandes rocheuses ou de venues d'eau au cours des travaux. Entrepris le 16 juillet 1963, ceux-ci se sont terminés en juillet 1965, et les nouveaux locaux ont été immédiatement utilisés.

4. Vestibule de la salle de conférences X avec un coin de repos, meubles de Knoll, sous la cabine de projection. Au fond, l'escalier aux lignes nettes, semelles de marches montées sur des échines de bois, rampe de bois.

5. Le même hall tel qu'il apparaît au milieu de son parcours, en descendant vers les salles de conférences.

6. Le grand hall d'accès de l'ancien bâtiment du Secrétariat aux nouveaux bureaux et aux salles de conférences, avec ses rampes jumelées, son éclatant plancher de pin canadien, ses cloisons et son plafond de doussié (bois dur d'Afrique) et le mur en travertin romain qui supporte le haut-relief en bronze de Jean Arp. Ce hall débouche d'abord sur une salle de repos meublée par Knoll, ouverte sur le patio n° 1, un peu avant la salle du Conseil exécutif. Colonnes de béton.

7. La salle IX, ou Salle du Conseil exécutif est centrée. Conçue pour accueillir 310 personnes, elle contient actuellement 260 sièges. Les tables destinées aux délégués, aux assistants, aux observateurs y sont disposées en cercles concentriques. Le mobilier dessiné par B. Zehrfuss a été réalisé par Knoll (sièges) et la firme anglaise Hille and C° (tables). Le plafond, aux arêtes alternées à la manière d'un palmier, est revêtu de frêne, comme les murs, et correspond à une structure fonctionnelle.

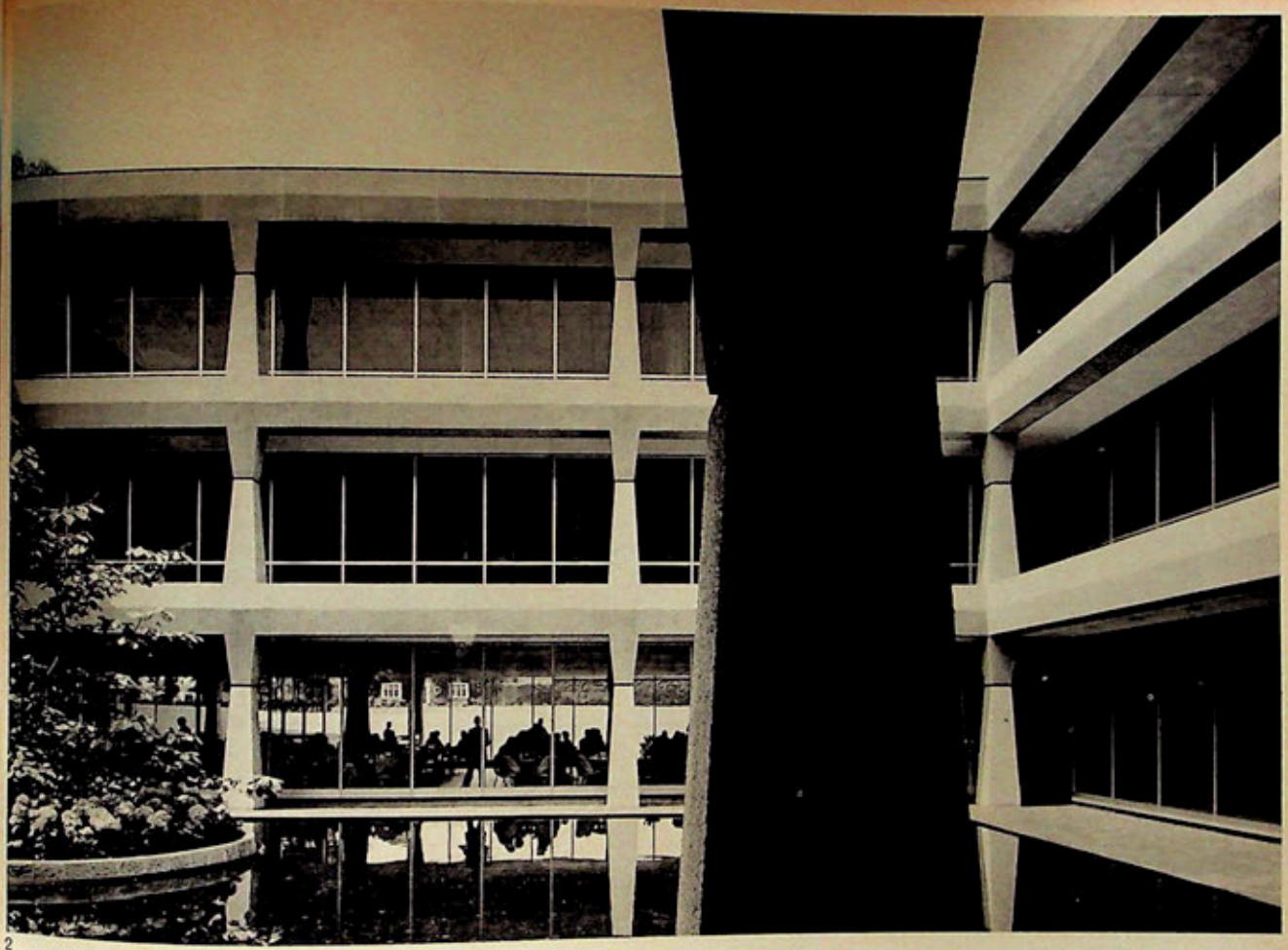


8. Le haut-relief abstrait en quatre éléments de bronze, exécuté par Jean Arp dans sa demeure de Meudon, pour l'Unesco, en 1958, a trouvé au mur de marbre du grand hall un emplacement privilégié.

Heinz en Angleterre

Pour la célèbre firme américaine de conserves alimentaires, Skidmore Owings & Merrill ont construit près de Londres un centre de recherches modèle. Photographies Ezra Stoller

3 et 4. Les bureaux de l'administration et le laboratoire, vus ici de nuit et de jour, sont situés dans des bâtiments différents, réunis par un passage souterrain. Chacun comporte deux niveaux au-dessus du sol et un autre en demi-sous-sol suivant la pente naturelle du terrain. La structure est faite d'éléments cruciformes préfabriqués en béton et de panneaux de verre teinté gris placés à 1,50 m en retrait.



2

La route serpente à travers plusieurs kilomètres de parc, entre de grands arbres. Les gazons tondus succèdent aux prairies où paissent des vaches noires et blanches. Le visiteur non prévenu pourrait s'attendre à trouver en arrivant le thé et les sandwiches de concombre servis sur la pelouse, devant une confortable maison de campagne. C'est ici en réalité, tout près de l'aéroport de Londres, à Hayes Park, dans le Middlesex, que se trouve le nouveau quartier général de la H. J. Heinz Company pour l'Angleterre. Rien de commercial à vrai dire dans l'apparence des deux bâtiments bas, élégants, construits dans le parc d'une ancienne propriété privée. L'agence new-yorkaise Skidmore, Owings et Merrill, avec Gordon Bunshaft comme architecte en chef, travaillant en association avec la firme anglaise Mathews, Ryan et Simpson, a réalisé un ensemble qui répond parfaitement aux besoins techniques de son client et qui, en même temps, exploite au maximum la beauté du paysage.

1. Le nouveau Centre d'administration et de recherches de la H. J. Heinz Company Ltd à Hayes, dans le Middlesex, est situé au milieu de prairies aux environs de Londres. Son architecture fonctionnelle est parfaitement encadrée par les superbes vieux arbres d'un grand parc.

2. Le bâtiment administratif s'étend autour d'un espace creux aménagé en miroir d'eau et en jardin. Les bureaux, qui occupent les deux étages supérieurs, et aussi la cantine située en demi-sous-sol, bénéficient d'une excellente lumière et d'une vue reposante.

4

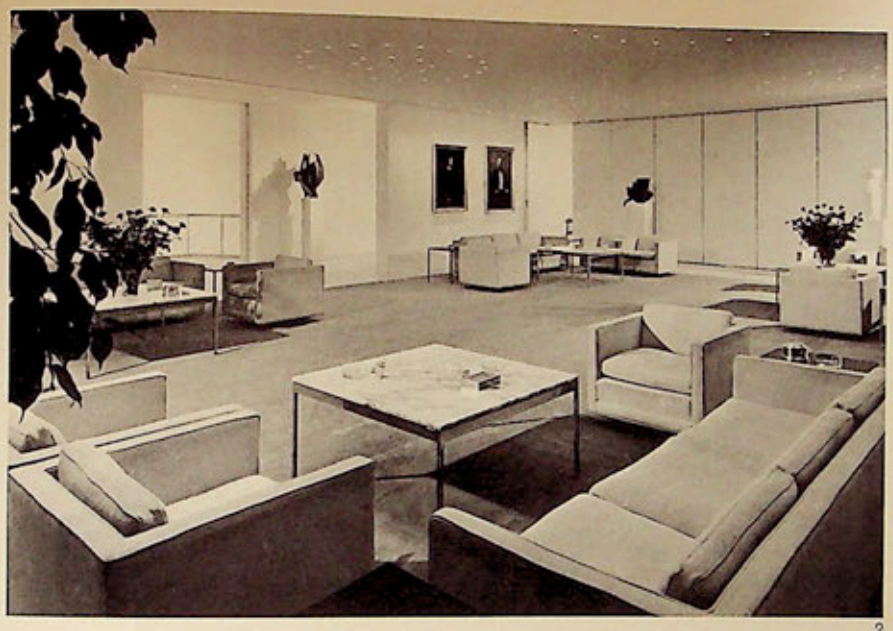
5. Au-delà du jardin et du plan de la cour intérieure, en face de la cantine, l'entrée des visiteurs. Les architectes ont dessiné une grande partie des meubles et veillé eux-mêmes aux détails tels que le choix des couleurs, la répartition des cloisons, l'éclairage. Pour décorer les pièces, M^me^ H. J. Heinz II, femme du propriétaire de la firme, a choisi des œuvres de jeunes peintres dans les différents pays où la maison a des succursales.

6. Une cuisine expérimentale dans le bâtiment de recherches. Les matériaux employés pour les plans de travail, les fourneaux, les éviers, sont le teck, le formica et l'acier inoxydable. Le centre du bâtiment est occupé non par une cour intérieure à ciel ouvert, comme dans le bâtiment administratif, mais par les locaux de stockage et les services annexes. Au pourtour, les laboratoires d'analyses et de recherches sur les aliments ainsi qu'une salle de dégustation, une bibliothèque et des bureaux.

7. L'angle du bâtiment occupé par les bureaux montre l'implantation de la structure située nettement en avant de la ligne des fenêtres. Le « grain » particulier de la surface est obtenu par un matériau fabriqué en soumettant un agrégat de granit blanc de Cournouailles et de ciment blanc de Portland à l'action d'acides et d'eau sous forte pression.

1. Trois
que natu
d'autres
qui cond
Baron Le
bâtiment
A l'arriè
de pierre
plafond à
lumière c
dont on a
Le dispo
plafond c
variation

2. Au 8e
du Baron
directeme
salles à r
de la ban
permette
les unes
montre u
deux extr
mobiles l
à manger
bouton d'
famille, q
de la ban
moderne



2

A la Banque Lambert

par Rosamond Bernier

Photographies Ezra Stoller

1. Trois figures de Giacometti plus grandes que nature, des tambours en bronze et d'autres objets d'Afrique peuplent le vestibule qui conduit à l'appartement privé du Baron Lambert au dernier étage du nouveau bâtiment de la banque à Bruxelles. A l'arrière-plan l'Idole de Arp. Le sol dallé de pierres blanches, les murs blancs, le plafond à caissons par où pénètre la lumière du jour, déterminent un vaste espace dont on a volontairement laissé les murs nus. Le dispositif d'éclairage incorporé au plafond compense automatiquement les variations de la lumière du jour.

2. Au 8e étage, les appartements privés du Baron Léon Lambert prolongent directement les pièces de réception et les salles à manger destinées à la direction de la banque. Des portes coulissantes permettent de réunir ou de séparer à volonté les unes des autres. Notre photographie montre un des salons de la Direction. Aux deux extrémités, des panneaux blancs mobiles le font communiquer avec les salles à manger. Moquettes et rideaux de tons bouton d'or et moutarde. Les portraits de famille, qui représentent les fondateurs de la banque, contrastent avec l'ambiance moderne de l'appartement.

Depuis la fondation de la Banque Lambert à Bruxelles, c'est une tradition pour la famille d'habiter sur le lieu même de ses affaires. Les Lambert ont vécu d'abord dans un hôtel particulier du XVIIIe siècle, relié discrètement à la banque par un passage souterrain. La maison a entièrement brûlé il y a dix ans.

On décida de maintenir cette liaison entre la vie personnelle et commerciale dans la nouvelle construction qui s'élève aujourd'hui au centre de Bruxelles, en face du Palais Royal. Le Baron Léon Lambert, actuel directeur de la firme, sut immédiatement à quel architecte il voulait s'adresser: Gordon Bunshaft, de Skidmore, Owings & Merrill qui a tellement contribué à transformer l'aspect des banques américaines. Lambert expliqua à Bunshaft comment il concevait les responsabilités de la famille envers la banque et de la banque envers une petite cité comme Bruxelles. En rendant ses appartements personnels accessibles, en les ouvrant sur les locaux de la banque, il rendait plus facile à celle-ci de devenir un centre vivant, une communauté ouverte. En suivant l'exemple de la Chase Manhattan Bank à Wall Street (également de Gordon Bunshaft), en plaçant des œuvres d'art dans la banque et dans les appartements privés, on offrirait aux habitants de Bruxelles non seulement des services financiers, mais l'accès direct à une réunion de peintures, de sculptures, de gravures et de tapisseries. Ces considérations ont abouti à la construction d'un immeuble en béton de huit étages, assez différent du type d'édifice en verre et en métal qui était devenu la spécialité de Skidmore, Owings & Merrill. Ici, une conception plus sculpturale s'exprime par l'utilisation de colonnes en béton sur des pignons d'acier qui constituent, à l'extérieur, la structure du bâtiment (voir l'Œil n° 110 et 122). Ces caractères réapparaissent d'ailleurs dans les réalisations de Skidmore, Owings & Merrill entreprises depuis la Banque Lambert.

Le rez-de-chaussée, entouré de panneaux de verre, devant lequel est placé une impo-sante sculpture de Henry Moore, est réservé au public pour les opérations bancaires courantes. Il est meublé d'un long comptoir en teck et de sièges de Mies van der Rohe. Une moquette rouge, un grand tableau de Matta complètent le décor. Des bureaux

3. La salle à manger des appartements privés donne sur l'entrée. Une sculpture en bois de Chillida est placée devant la fenêtre d'où l'on découvre un panorama très étendu de la ville. Autour de la table noire et brillante, des chaises Louis XV tendues d'un rouge vif légèrement différent de celui de la moquette. Aux murs de cette pièce, des tableaux de Lam, Max Ernst, Francis Bacon et Miró.

4. Dans le salon de l'appartement privé, les couleurs qui dominent sont celles de l'automne : des bruns, des orangés, des jaunes. Les fauteuils sont recouverts d'un velours feuille morte ou de tapisserie au petit point. Les tableaux de Soutine, Rouault, Bonnard, Chagall, Picasso, Ensor, Rik Wouter ont été réunis par la mère du propriétaire actuel, morte avant l'achèvement des nouveaux bâtiments et ils viennent de la maison habitée précédemment par la famille. Sculpture de Pevsner à gauche. Au fond, la bibliothèque.

4

occupent le reste du bâtiment, sauf le 8e étage, où sont situés l'appartement du Baron Lambert ainsi que les salles de réunion et de réception utilisées par la direction de la banque. L'agencement ingénieux du plan permet, grâce à des cloisons mobiles, d'utiliser toutes les pièces, sauf l'aile des chambres à coucher, pour des réunions officielles. Le bloc des équipements de service comporte deux cuisines côte à côte, l'une pour l'appartement privé, l'autre pour la banque. Elles permettent de préparer aussi bien un petit repas privé dans la salle à manger du maître de maison qu'un banquet assis pour 256 convives dans la succession des salles ouvertes en même temps.

L'intérieur a été également installé par Gordon Bunshaft qui est lui-même un collectionneur passionné. La plupart des peintures placées dans l'appartement de Léon Lambert ont été réunies par sa mère, la Baronne Henri Lambert, mais son fils continue à acheter des toiles et des sculptures contemporaines. Si le maître de maison laisse à l'architecte tout le mérite du résultat final, il reconnaît avoir insisté pour que Bunshaft utilise plus de couleur qu'il ne le fait généralement. Il a aussi tenu à conserver certains éléments venant de l'ancienne maison, quelques meubles du XVIIIe, par exemple, ou des tableaux de famille.

6

5. Les clients passent directement du parking de la banque au 2e sous-sol pour entrer dans la grande pièce des coffres. Ils y trouvent au lieu de la froide atmosphère traditionnelle, des colonnes d'aluminium éclatant contenant les coffres-forts, une moquette moutarde et, à portée de main, des fauteuils confortables. Deux charmantes jeunes femmes les reçoivent. La pièce est en outre décorée de vitrines abritant des masques rapportés d'Afrique par le père de l'actuel directeur de la banque.

6. La salle à manger de la Direction, qui peut être réunie aux appartements privés. Tapisseries de Picasso, Le Corbusier, Zadkine, sculptures de Kemeny, Vic Gentile, Roel d'Haese et Alviani. L'éclairage du plafond forme un motif de points lumineux.

7. Sur cette photo de la bibliothèque, on voit au-delà du salon dont les portes ont été ouvertes, la salle à manger de la Direction et au fond (à 40 mètres) une tapisserie de Picasso. Sur les rayons de la bibliothèque, entre les livres, des masques africains, des pièces précolombiennes et des bronzes de la Renaissance. Les sofas sont recouverts de peau de Suède chocolat, les fauteuils Restauration de cuir couleur miel. Moquette beige. Rideaux rouges. Les lampes sont incorporées au plafond tout autour de la pièce.

6

7

Rockefeller 1904

Suite de la page 30

le Rockefeller Building était une architecture de superlatifs.

L'agencement intérieur, dans ses moindres détails, visait essentiellement à la meilleure utilisation possible de la lumière: bureaux confortables et clairs, fenêtres intérieures éclairant les couloirs les plus sombres.

Deux grandes salles de banque entouraient la cage des ascenseurs, placés ainsi au centre du bâtiment dont ils constituaient en quelque sorte le système nerveux. Le plan soulignait franchement l'imbrication des éléments essentiels dans un centre d'affaires de cette importance, et ce parti pris marquait aussi l'extérieur du bâtiment.

Là, les architectes ont montré pleinement leur sens de l'organisation. Dans l'élévation principale, les fenêtres des bureaux s'alignent jusqu'aux extrémités de la façade comme les multiples cellules d'un organisme vivant, soumises ici, par le jeu des lignes entrecroisées du haut en bas de la paroi, à un élément plus important: la charpente d'acier. Ce parti donnait au bâtiment tout entier une beauté « biologique » surprenante, comme si la structure toute entière était née d'une loi naturelle, assez puissante non seulement pour faire surgir une construction, mais pour la soumettre à ses fonctions internes — à sa destination.

Un édifice aussi cohérent, aussi expressif, ne pouvait être né du hasard. Il avait été suscité par une force vive, une idée que rien ne semblait suggérer dans son contexte immédiat. Un vieil architecte de Cleveland en a identifié la source et a souligné l'influence que Louis Sullivan, chef de file des architectes de Chicago, avait exercé sur Knox et Elliot.

Ainsi, l'histoire du Rockefeller Building commence à Chicago. C'est là qu'a germé la semence d'où allait naître plus tard la version élaborée par Knox et Elliot d'une idée épique: celle de la première architecture fonctionnelle.

Les premiers véritables gratte-ciel américains sont entrés dans l'histoire comme l'œuvre de l'« Ecole d'architecture de Chicago ». Les charpentes d'acier, qui allaient révolutionner la conception même de l'architecture, ont été inventées à Chicago entre 1880 et 1890. C'était là une innovation, une architecture pleinement « utilitaire », née du fer et de l'acier, suscitée par une poussée économique et sociale sans précédent, par la vitalité d'une cité en pleine expansion. Ce nouveau phénomène, le grand bloc de bureaux, était devenu inéluctable. Et ils se mirent à « pousser » avec une étonnante rapidité. Dans les rues, on pouvait littéralement « entendre » la croissance de Chicago. En 1889 précisément, la ville voyait s'élever les 12 étages du Tacoma Building et, en 1894, l'évolution s'achevait avec le Reliance Building dont la tour aérienne de 15 étages comportait près de 75 pour cent de verre.

Après la mort prématurée de Root en 1891, Louis Sullivan, son ami et rival, définit sa propre conception: « la forme suit la fonction ».

Lorsque Sullivan énonçait ce principe, il l'avait déjà appliqué dans les 13 étages d'un gratte-ciel à charpente d'acier, le Prudential Building, inauguré à Buffalo (New-York) en 1895. L'accord entre la structure et le décor dépassait tout ce qui avait été construit jusque-là en Amérique. Les verticales étroites des poutres d'acier constituaient la base même de l'expression formelle. Entre elles s'alignaient des rangées de fenêtres identiques traitées exactement de façon semblable parce qu'elles étaient semblables. Pour accentuer le caractère de poussée organique, Sullivan inséra dans le revêtement de terre cuite, de la base à la corniche, des motifs décoratifs transposés librement des formes de la nature.

La parenté est évidente entre le Prudential Building et le Rockefeller Building de Knox et Elliot, non seulement par le « structuralisme », par la conception fonctionnelle, mais dans son aspect même: les divisions de la base, le dessin des fenêtres, le profil des corniches. La lunette surmontant l'entrée du Rockefeller Building a pour origine l'arcature dont Sullivan avait d'abord pensé couronner les portails du Prudential Building. Mais comment Elliot et Knox l'avaient-ils connu?

Knox et Elliot avaient souvent été au Canada et s'arrêtaient, pour changer de train, à Buffalo. L'immeuble de Sullivan était à deux pas de l'ancienne gare de Buffalo. Entre 1893 et 1903, Knox et Elliot eurent tout le temps de le contempler.

Le Prudential Building avait été terminé en 1895, mais le Rockefeller Building n'ouvrit ses portes que dix ans plus tard. Les bâtiments commerciaux avaient profondément évolué dans l'intervalle: à partir de Chicago, les gratte-ciel s'étaient multipliés dans les principales villes du pays. Le Prudential Building n'apparaissait plus comme une œuvre d'avant-garde. Parmi beaucoup d'autres exemples désormais, il semblait plus élaboré, curieux, original, peut-être même irritant dans son excentricité. Sullivan avait exprimé sa conception fonctionaliste cinq ans trop tard. Les architectes admiraient le Prudential Building avant tout pour son décor exceptionnel: son véritable message passa inaperçu.

Quelle fut la cause de ce désintérêt? L'avènement d'un goût étranger à l'Ecole de Chicago et diamétralement opposé aux idées de Louis Sullivan, celui de l'éclectisme. La résurgence de l'éclectisme qui apparut sur la côte est, à New York, Boston et ailleurs, venait dans une large mesure de l'enseignement académique dispensé aux étudiants qui, après la guerre, allèrent travailler à l'Ecole des Beaux-Arts à Paris.

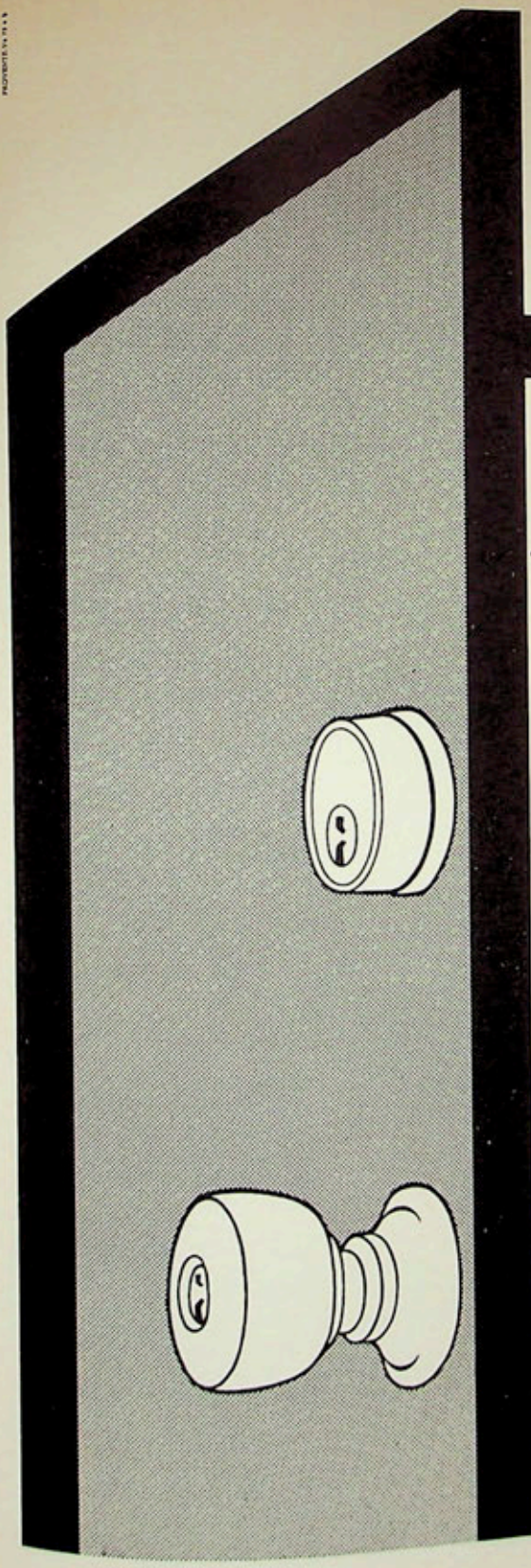
Pour les gens de l'Est, la forme carrée d'une poutre d'acier était laide, sans grâce, agressive, stérile. C'était un mal nécessaire qu'il fallait dissimuler sous un revêtement agréable à l'œil, dans l'esprit du plus vénérable académisme: colonnes grecques, festons romains, portails Renaissance. Le gratte-ciel devait en quelque sorte devenir un temple romain, un palais Renaissance ou une salle de banquet.

Plus que tout autre cause, l'enthousiasme que suscita l'exposition internationale de Chicago en 1893 eut une importance capitale dans le développement de l'éclectisme. Là, parmi les fantaisies passagères de la Foire internationale, les inventions exotiques les plus variées pouvaient s'exprimer sans retenue. Le caractère éphémère de la Foire favorisait l'architecture factice.

Par une ironie du sort, cette régression vers le passé se produisit précisément dans la ville qui avait le plus contribué à élaborer une architecture nouvelle et audacieuse.

En 1894, les bâtisses de la Foire disparurent, mais le mal était fait. Elles demeuraient le type d'une architecture commerciale satisfaisante. Ces élégantes perversions eurent une postérité dans tous les coins du pays. Une voix, celle de Louis Sullivan, s'éleva pour protester: « Les conséquences néfastes de la Foire internationale se feront sentir pendant un demi-siècle, si ce n'est plus ».

Après l'exposition de Chicago, la réputation de Sullivan déclina rapidement: ses idées allaient à contre-courant du goût général. La réaction académique couvrit sa voix et les principales commandes de l'époque tombèrent en d'autres mains. Jusqu'à sa mort, en 1924, il vécut dans une demi-retraite, dans une misère



dès la porte,
une impression de sécurité
et de raffinement :
la vente est déjà amorcée !
... grâce au " couplé "

vachette

un " couplé " parfait

Elle, vous la connaissez :
souple, élégante, silencieuse, précise,
c'est la fameuse serrure V. 60.
Lui, vous allez le découvrir !
Discret, puissant, sûr ;
cachant dans l'âme de la porte
son inviolable système de sécurité :
LE VERROU A LARDER.

un " couplé " pratique

Une seule clé pour tous les deux :
plus d'hésitation sur le pas de la porte,
ni de trousseau encombrant *.

un " couplé " économique

Le montage rapide du " couplé " VACHETTE
vous permet d'économiser
jusqu'à 50 % du temps de pose habituel,
tellement l'opération est simple.

Documentation et renseignements
sur demande à : Service O
vachette
50 Rue de la Paix, TROYES (Aube).

* Savez-vous que cette clé commune peut aussi, sur demande, ouvrir toutes les serrures VACHETTE de la maison ? Renseignements sur demande.

croissante, comme un ermite étrangement perdu au milieu de la jungle de Chicago.

En 1905, Sullivan n'aurait pu obtenir la commande d'un édifice aussi important que le Rockefeller Building. Pour survivre, ses idées et son style devaient être préservés par d'autres que lui. Le sort voulut que l'étape décisive fût franchie par Knox et Elliot avec le Rockefeller Building. Dans une architecture anonyme, égarée sur une voie sans issue, leur œuvre est une exception, qui prolonge une grande idée dans le 20e siècle.

En 1899, Knox et Elliot manifestèrent pour la première fois leur intérêt pour une architecture moderne, non pas dans un gratte-ciel mais dans un magasin de nouveautés: le bâtiment de quatre étages qu'ils construisirent pour la May Company présentait toute une façade de verre: la dette envers Sullivan était également manifeste dans le type de décor qui garnissait le sommet du magasin May, annonçant celui de la base du Rockefeller Building.

Le magasin May, lors de son inauguration, attira l'attention et l'intérêt du public. Son aspect disgracieux ne doit pas faire oublier qu'il a été le prototype d'un style de bâtiment qui atteindra sa maturité beaucoup plus tard, par exemple avec le Manufacturers' Trust à New York, en 1952, de Skidmore, Owings et Merrill. C'est seulement en 1916 qu'une façade de glace plus réussie sera réalisée en Amérique (avec le Halladie Building de Willis Folk à San Francisco).

En quoi a consisté exactement l'aspect créateur de l'œuvre des architectes du Rockefeller Building lorsqu'ils s'approprièrent le principe fonctionaliste?

Certes, le Rockefeller Building était remarquable dans ce qu'il devait à Sullivan. Mais quelle était la nature et la qualité de son message particulier?

Outre la conception de sa structure, le Prudential Building de Sullivan avait une signification à la fois éclatante et obscure. Complètement enrobé dans son revêtement décoratif, c'était une chose personnelle, un élément de haute poésie dans la plus commerciale des rues. En bref, Sullivan était, par goût, un « ornementaliste » qui parfois ne pouvait pas embellir assez.

La base du Rockefeller Building a retenu l'exubérance de Sullivan, mais avec des motifs durcis, devenus géométriques, « industrialisés » pourrait-on dire, et dans lesquels le fer remplace la terre cuite plus « féminine ». Par contraste avec le Prudential Building, tout le reste était rigueur et efficacité. Les surfaces abruptes du Rockefeller Building gardaient la sévérité géologique de ses matériaux naturels. Les tensions de la structure étaient visibles, sans souci d'enveloppement décoratif. Rien ne venait adoucir le choc de cette architecture squelettique. Pas une courbe, pas un fléchissement (sauf la lunette de l'entrée et le profil de la corniche, inspirés du Prudential). Alors que Sullivan était un poète, Knox et Elliot adoptaient les rythmes rigoureux d'un siècle nouveau. Chaque élément était nécessaire. La franche intersection des poutres même devenait un élément de dessin. La technique et le dessin participaient à une harmonie diffuse dont Sullivan était incapable.

Ainsi le rectangle lisse est né à Cleveland, en deux étapes: la partie du Rockefeller Building élevée de 1903 à 1905, sur la 6e avenue Ouest, paraît haute et étroite, par l'intégration du mur latéral à la masse entière du bâtiment. En mettant l'accent sur les murs latéraux, Knox et Elliot ont fait de leur construction une unité stricte à trois dimensions.

Ici, nous percevons le volume rectangulaire comme une forme naissante. Dans le mur latéral de la construction ajoutée en 1910, les fenêtres groupées par deux disparaissent; on arrive là à une abstraction totale de la surface, qui fait penser au mur nu du Secrétariat des Nations Unies à New York ou aux « Promontory Apartments » de Mies Van der Rohe à Chicago (1947). C'est le point culminant de l'effort de Knox et Elliot. Nous sommes aux frontières d'un monde dans lequel Wilm Knox, qui vécut en parfait Victorien, n'a jamais vécu, et qu'il aurait traversé comme un étranger.

Pour l'homme de la rue, en 1905, le Rockefeller Building, au moment de son inauguration, a peut-être semblé plus démodé que révolutionnaire, parce que trop simple pour des regards blasés. Le traitement rigoureusement identique des séries de bureaux a peut-être paru manquer d'expression.

La partie du bâtiment qui fut la plus appréciée par la presse locale fut la salle de la banque, la seule partie de l'intérieur qui ne fut pas décorée par Knox et Elliot. C'était un intérieur victorien type, avec des colonnes entourées de guirlandes et de gargouilles, tout-à-fait dans le style... des billets de banque.

La dernière personne à prédire l'intérêt du Rockefeller Building, aurait été peut-être le client. Il n'interrogea les architectes que sur un point: la hauteur de l'édifice... En apprenant que la plus haute construction de Cleveland avait quatorze étages, Rockefeller voulut une hauteur de 17 étages, pour posséder le plus haut édifice entre New York et Chicago. Apparemment, Rockefeller ne manifesta pas le moindre intérêt pour le nouveau bâtiment. Une légende tenace prétend que Rockefeller ne mit jamais les pieds dans l'édifice qui porte son nom.

Sous bien des rapports, Knox et Elliot étaient vraiment les architectes ordinaires dont se souviennent les vieux habitants de Cleveland. Apparemment, leur carrière a été calme et sans histoires. Ils ont construit au-dessus du niveau général, pas au-dessus des hauteurs qu'avait atteintes Sullivan. Par comparaison avec Sullivan, ils font figure de self-made architectes, à la recherche d'un support à leurs convictions, soucieux de trouver des lois à appliquer. Il n'y eut qu'un architecte de l'envergure de Sullivan au tournant du siècle, il y avait de nombreux constructeurs comparables à Knox et Elliot au point de vue du « métier ».

Dans cette optique, il est intéressant de relever l'opinion de Sullivan sur le Rockefeller Building. On lui disait: « Mais ils vous ont imité à Cleveland ». « Oui, et ils ont fait tout de travers », répondit-il.

Il est aisé de comprendre pourquoi Sullivan reniait le Rockefeller Building: comment l'aurait-il aimé, alors qu'il excluait la primauté de l'architecture poétique?

Avec le recul du temps, il apparaît clairement que Sullivan accentuait son isolement en condamnant, sans essayer de le comprendre, le bâtiment créé dans son sillage. Si le génial Sullivan avait formulé les lois, il appartenait à Knox et Elliot de leur donner une application dans la réalité, un statut d'où naîtrait un style. C'était le besoin urgent de l'époque; il y fallait non seulement des individualités comme Sullivan mais aussi l'établissement de standards utilisables...

L'exemple de Knox et d'Elliot n'a pas été sans effet à Cleveland. En 1914, les vastes bureaux et entrepôts de la Bingham Company furent construits par une firme nouvelle, Walker et Weeks, à cent pas à peine du Rockefeller Building. Ses longs alignements de fenêtres semblables, le rejet de toutes références historiques, attestent que le Rockefeller tout proche n'a pas passé inaperçu. Cela n'empêcha pas Walker et Weeks d'adopter aussitôt le style néo-Renaissance et le néo-colonial. Leur œuvre perdit tout contact avec les principes de Sullivan.

Si Knox et Elliot ont été des constructeurs « pratiques » plus que des architectes philosophes du type d'un Sullivan, ils comptent certainement parmi les plus grands propagateurs d'une idée. Grâce à leur tentative, l'Amérique progressa vers une conception solide, lucide, de l'immeuble commercial.

La collection Artifort comprend 100 modèles créés par:
Geoffrey D. Harcourt, Londres - Kho Liang le, Amsterdam - Pierre Paulin, Paris - Théo Ruth, Maastricht

20, rue Hoche - Puteaux (Seine) 506 32-32

Artifort

profilés
en acier inoxydable
PEUGINOX

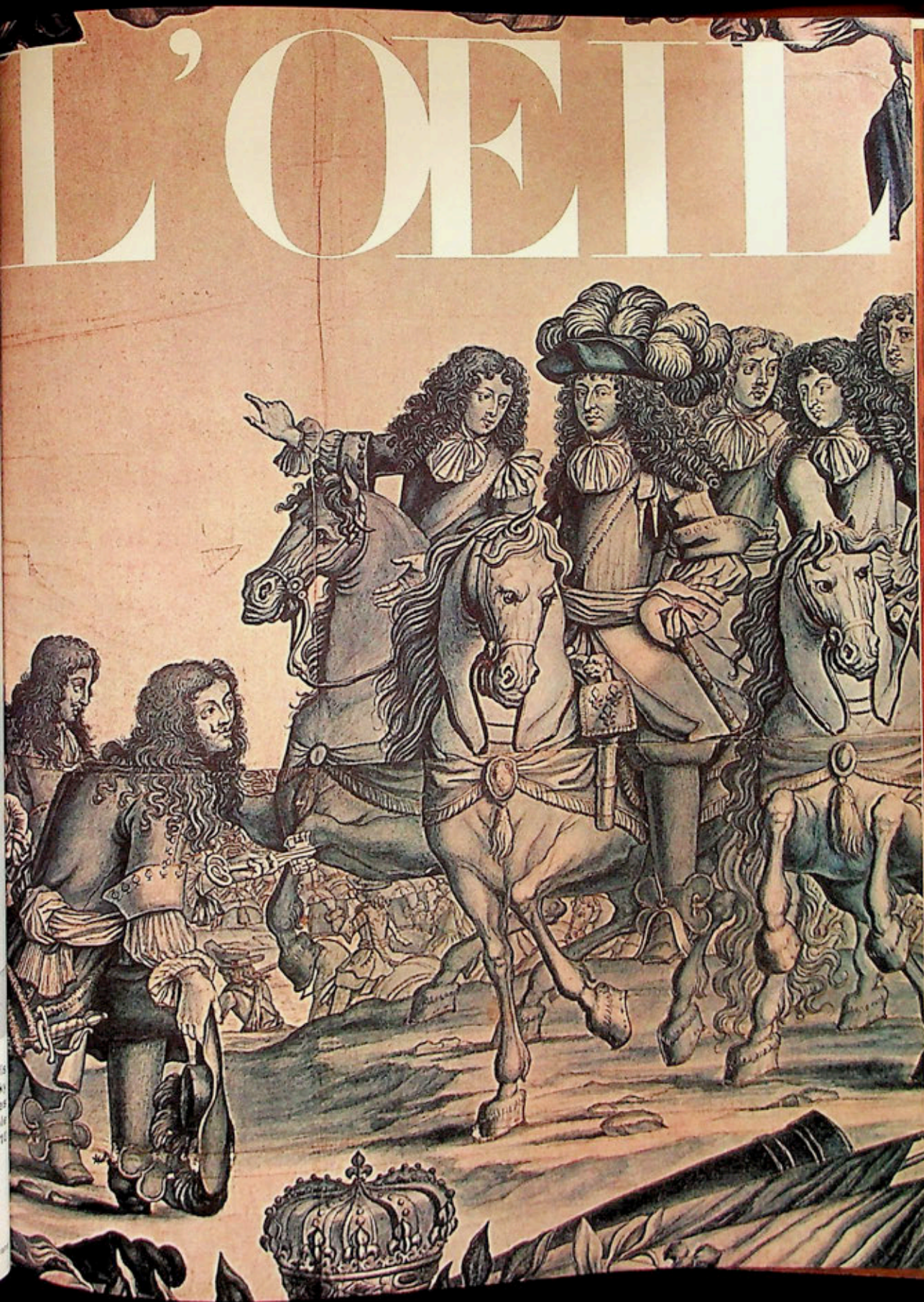
c.h.u. saint-antoine paris
architecte andré wogensky
façades et menuiseries métalliques
en profilés en acier inoxydable
peuginox 18-10

PEUGEOT & Cie

102, rue danton, 92 levallois - perret - 737 79-76

Photo Alazard

L'ŒIL



Si vous l'aimez, ce décor est le vôtre

PUBLICITE CHR. CHASSIN — *Photo Paul Rachal*

1 Murs et plafond habillés de toile de coton à petits carreaux. **2** Boiseries en pin décapé d'époque XVIII^e^. **3** Cheminée provinciale d'époque XVII^e^ en chêne naturel ciré. **4** Canapé "Boston" recouvert de lin blanc. **5** Deux tables "bout-de-divan" laquées corail. **6** Table basse Louis XVI laquée dessus marbre. **7** Bergères du Périgord fin XVIII^e^ à cinq pieds, laquées blanc, coussins en daim. **8** Lampes "Ananas" bois naturel et doré. **9** Deux portraits mexicains naïfs du début du XIX^e^. **10** Sphère terrestre d'époque XVIII^e^ d'origine anglaise. **11** Collection de "Grotesques" porte-bougies du XIX^e^ siècle, bronze et argent.

Nous rêvons trop souvent à des installations irréalisables. Cette photo a été exécutée pour démontrer qu'il est possible de créer une ambiance charmante, raffinée et même tout à fait personnelle avec des éléments choisis par le décorateur de la Galerie Maison et Jardin dans ses deux magasins de la rive gauche et de la rive droite. Même les boiseries et la cheminée sont des trouvailles de la Galerie qui, bien au-delà du simple mobilier, vend l'atmosphère et le style qui lui sont propres. L'élaboration et l'exécution de chaque projet sont assurées par un service de décoration ponctuel et efficace.

GALERIE MAISON ET JARDIN

RIVE DROITE, 38 RUE DE COURCELLES (PRÈS ST-PHIL. DU ROULE) WAG. 66-70 - RIVE GAUCHE, 242 BD. ST-GERMAIN (CARREFOUR BAC) BAB. 66-01 - PARIS

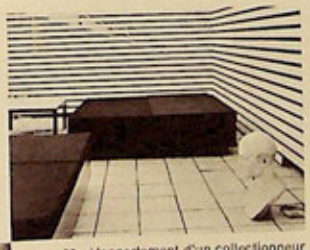
SOMMAIRE

24 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

16 Le Musée Magnin

Ambroise Dubois

34 Paul Guillaume



50 L'appartement d'un collectionneur

42 Alberto Giacometti

6 Les dessins d'Ambroise Dubois, par Sylvie Béguin

16 Le Musée Magnin à Dijon, par Jacques Thuillier

24 Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, par le Docteur Werner Schmalenbach

34 Paul Guillaume par lui-même, par Jean-François Revel

42 In Memoriam, Alberto Giacometti, par James Lord

L'ŒIL du décorateur

50 L'appartement d'un jeune collectionneur

56 Meubles et objets d'aujourd'hui, par Isabelle Hebey

Dans la salle des tapisseries...

Une scène qui se répète fréquemment : Messieurs Milton et Robert Samuels regardent quelques-unes des tapisseries récemment acquises pour enrichir la collection de tapisseries anciennes, fameuse dans le monde entier, de « French & Company ».

FRENCH & COMPANY INC.
978 MADISON AVENUE, NEW YORK, N.Y.

Ci-dessus : Tapisserie d'une série des « Quatre Saisons » tissée aux Gobelins en 1722-1728. La série entière, connue sous le nom de « Portières des Dieux », a été tissée dans l'atelier de Lefebvre, sur des dessins de Claude Audran le jeune.

CHRISTIAN CHASSÉRIS Photo Boulloud

Bibliothèque en palissandre de Rio réalisée à partir de "modules" superposables et juxtaposables "O'BANK LARSEN"
Meubles bas à portes et tiroirs
Long. 110 Haut. 72 Prof. 42 ou 55 × 72 × 42
Meubles hauts formant rayonnages armoires, bars secrétaires ou vitrines
Long. 110 Haut. 115 Prof. 35
Meubles entièrement rayonnages à juxtaposer seulement
Long. 110 Haut. 187 Prof. 28 ou 55 × 187 × 28

Dépositaires en province s'adresser SODIGRAMA 16 rue de Varenne PARIS 7e Tél. 222.78.22

MODELE EXCLUSIF

FORMES NOUVELLES

DECORATION, MEUBLES, SIEGES, OBJETS, RIDEAUX, LUMINAIRES, BUREAU D'ETUDES

22 bd Raspail, Paris 7e. Tél: 222.78.20 (7 lignes groupées), ouvert de 9h à 19h30. Parking 30 bd Raspail

ÉDITORIAL

L'hebdomadaire *Arts*, dans son numéro du 2 mars dernier, incite ses lecteurs à répondre aux critiques formulées à l'encontre de la vie littéraire et artistique parisienne par un Américain, M. Herbert R. Lottman qui représente à Paris une importante maison d'édition de son pays. Dans un article paru en novembre dernier dans le *New York Times Magazine*, M. Lottman s'attaque violemment à l'image, selon lui périmée de « Paris, capitale des arts ». Notons dès l'abord que l'hebdomadaire français, tout en déclarant mettre le document complet sous les yeux de ses lecteurs, l'ampute d'un bon tiers, et en donne une traduction remplie de fautes: on y apprend qu'à Paris un jeune peintre, lorsqu'il veut exposer ses tableaux sans passer par le circuit des galeries, ne peut pas, comme à New York, « louer un magasin » (il s'agit en réalité d'un grenier), qu'il ne peut pas non plus trouver un « studio » pour travailler (le mot en l'occurrence signifie atelier) et qu'un concurrent d'une *émission française originale* sèche sur une question concernant Van Gogh » (le texte anglais parle d'un « quiz » — questionnaire télévisé). Cette présentation tronquée, hâtive et approximative, ne relève-t-elle pas d'une forme d'esprit français qui précisément irrite et déçoit tant les étrangers, surtout lorsque si souvent elle s'allie à l'étalage d'un sentiment trop prononcé de supériorité intellectuelle?

L'attaque, cette fois-ci, vient de New York, mais en 1962 le *Times Literary Supplement* de Londres avait déjà consacré un numéro spécial à la culture française d'aujourd'hui, qui concluait aussi à la fin de sa prééminence. Les réactions furent vives en France et, chose frappante, convergentes quel que fût le bord politique. Dans le *Figaro Littéraire*, il nous était conseillé de ne pas nous indigner mais de rire « d'un rire franc et prolongé »; *Candide* titrait: « Messieurs les Anglais, vous tirez à côté », et les *Lettres Françaises* communistes dénonçaient « le mythe de l'objectivité du *Times* ». Proclamer la « fin de l'Ecole de Paris » est donc une tendance largement répandue non seulement aux Etats-Unis, mais en Europe; on pourrait en effet ajouter à l'exemple anglais de nombreux extraits de la presse italienne depuis quinze ans reposant sur le même postulat, ou les divers manifestes du groupe Cobra, en Europe du Nord. Une certaine unanimité semblerait se faire autour de l'idée que New York serait devenu la « capitale des arts » au détriment de Paris. Au printemps de 1964, à la veille de cette Biennale de Venise qui devait consacrer le succès international de Rauschenberg, cette même idée fut soutenue avec éclat en France, par un marchand parisien, M. Daniel Cordier, qui, dans une déclaration fort mal accueillie à l'époque, annonça la fermeture de sa galerie, Paris n'étant plus, selon lui, un « lieu de création ».

Que faut-il en penser? C'est volontairement que nous limiterons notre examen à l'aspect artistique du problème. L'article du *New York Times Magazine* touche à tous les sujets, de la cuisine à la mode en passant par le théâtre, mais dans un mélange confus et non exempt d'informations erronées: ainsi nous y lisons que les tableaux du Salon de Mai sont sélectionnés par les galeries, alors qu'ils le sont, nul ne l'ignore, par un jury de peintres et de sculpteurs. Mais l'important n'est pas de passer au crible ces points de détails, c'est de prendre acte d'une impression d'ensemble, que cet article reflète, et d'en rechercher les causes, cette impression fut-elle éventuellement en grande partie fausse.

Nous n'allons pas essayer de savoir si vraiment l'expressionnisme abstrait et le pop'art sont les deux principaux mouvements de la peinture moderne. Nous n'allons pas nous livrer à une querelle d'anciens combattants en faisant observer que le pop'art a évidemment une part de ses origines dans dada et le surréalisme; que la présence d'écrivains et d'artistes européens à New York pendant la guerre ne fut peut-être pas étrangère à l'essor de la peinture américaine de l'immédiate après-guerre; que le op'art a pour père Vasarely, typique représentant de l'Ecole de Paris, puisqu'il est à la fois hongrois et parisien; que ce n'est pas aux Etats-Unis que la sculpture depuis 1950 a pris l'initiative de ses plus audacieux renouvellements. Il est évidemment absurde d'affirmer que rien n'est sorti de Paris après la guerre. Une simple liste de noms suffirait à dégonfler une telle outrance. Bien mieux, la lecture de la presse new-yorkaise, où l'annonce d'expositions de peintres issus de l'Ecole de Paris occupe une proportion toujours large de l'activité des galeries, la visite des musées et des collections particulières américaines, où leurs œuvres figurent en force, l'attribution du prix Carnegie à Soulages en 1964, semblent démontrer que conservateurs, jury, amateurs et critiques sont loin, en Amérique, d'adhérer tous au credo d'un monopole de leur pays.

Mais d'où provient la thèse très répandue d'une diminution de vitalité de la capitale française? On se réfère souvent à une certaine indifférence du public français à l'égard de l'art vivant, mais est-ce là chose nouvelle?

Paris est renié non pas seulement comme centre de production des arts mais davantage encore comme centre d'hébergement des artistes, rôle qui, au cours du siècle écoulé, constituait son originalité la plus rare. On ne peut plus travailler à Paris, on ne peut plus y vivre de manière propice à la création, l'atmosphère n'y a plus rien de stimulant, la consécration qu'on y reçoit éventuellement n'a plus rien de probant, les contacts qu'on y prend à grand peine n'apportent plus l'information complète et continue dont a besoin tout artiste sur l'évolution de la sensibilité contemporaine et ses expressions diverses. A Paris, la moindre entreprise est laborieuse et lente, tout paraît difficile et peu rémunérateur, tant sur le plan affectif que financier — tels sont les principaux griefs que l'on entend à satiété.

Ce revirement des Américains, et de tant d'autres étrangers, il faut bien le dire, à l'égard de Paris tient à plusieurs raisons, les unes de circonstance, les autres illusoires, les autres enfin, sans doute, exactes.

Parmi les premières, on peut citer la transfiguration dont Paris fut l'objet outre-Atlantique pendant la seconde guerre mondiale. La légende d'un Paris partagé entre la vie de café, les ateliers de Montparnasse, les marchandes des quatre saisons, la flânerie et l'amour de la liberté, légende fortifiée à la fois par les Américains de la génération des *twenties* et les Européens réfugiés, déversa sur la capitale de la France une cohorte de jeunes G.Is. intellectuels dont l'enthousiasme acquis d'avance devait se transformer inévitablement en déception au contact des réalités, celles-ci eussent-elles été plus brillantes. Il suffit de lire les pages consacrées à cette période dans *Vivre avec Picasso* de Françoise Gilot pour s'apercevoir que, sans la guerre, la ruée sur Picasso, symbole et incarnation de l'Ecole de Paris, n'aurait pas connu une telle ampleur à un moment déterminé du temps. Pour la plupart des artistes étrangers qui voulurent s'implanter ou passer quelques années à Paris, dans l'espoir d'y trouver à la fois la ville des impressionnistes, celle de 1910 et celle de 1925, ce furent les difficultés de logement et l'indifférence des Français qui répondirent à l'appel. Un ressentiment durable semble être né alors dans bien des cœurs, et même des artistes qui sont devenus célèbres à Paris, qui se sont imposés aux Etats-Unis à partir de leur réussite parisienne, comme Sam Francis, ne nourrissent pas à l'égard du milieu parisien la tendresse qui était jadis de règle en pareil cas. Tous arguments esthétiques mis à part, il ne faut après tout pas oublier que si tant d'artistes et d'écrivains, réels ou supposés, ont préféré si longtemps à tout autre le séjour de Paris, c'était aussi à cause de son bon marché et de son agrément. Or si les Parisiens sont devenus revêches, leur vie quotidienne harassante et aussi coûteuse que la vie new-yorkaise, de quel est l'intérêt, pour un artiste étranger, de

se fixer parmi eux? Débutant et désargenté, il préférera le Mexique, la Sicile ou la Grèce; plus connu et plus à l'aise, il préférera rester chez lui. Somme toute, la clientèle traditionnelle de l'intelligentzia internationale, pauvre ou riche, était une des formes du tourisme. Or on sait que le tourisme en France baisse continuellement. Pour la première fois en 1965, le poste « tourisme » dans la balance commerciale française, elle-même bénéficiaire dans son ensemble, a été déficitaire. Si la France actuelle n'est guère attirante, on ne voit pas pourquoi les artistes seraient les seuls à lui trouver de l'attrait.

Il faudrait pour cela qu'ils y trouvassent une stimulation indispensable, dans le domaine qui leur est propre, ou du moins, comme jadis, qu'ils croient y trouver une stimulation indispensable. Nombreux sont les artistes du passé qui ont quitté Paris déçus, mais il en est peu qui aient cru pouvoir se dispenser d'y venir. Nul ne nie aujourd'hui qu'on puisse retirer de la vie à Paris, d'un séjour à Paris, des bénéfices inestimables. Mais la conviction que ce séjour soit indispensable s'est évaporée.

Parmi les mauvaises raisons qui expliquent cette évolution, nous mentionnerons surtout ce fait que la notion de « capitale artistique » est dans une large mesure artificielle, que c'est souvent une création du souvenir — ou de la propagande — une simplification historique facilement abusive. Rome fut la capitale artistique de l'Europe au XVII[e] siècle? Sans doute, mais ce serait compter sans Rembrandt, Vermeer, Hals, Zurbaran ou Murillo. Paris fut la capitale artistique du monde au cours des quarante premières années de notre siècle? Sans doute, mais pas pour les esprits qui s'intéressaient avant tout à l'architecture, et qui, notamment après la première guerre mondiale, faisaient bien de lui préférer l'Allemagne, puisque c'est la leçon du Bauhaus qui a transformé, sur toute la surface du globe, l'aspect des villes modernes. Le Corbusier alors ne trouvait justement pas à Paris, où il avait choisi de vivre, l'audience qui eût pu y favoriser la naissance d'un courant novateur d'importance mondiale. Il faut ajouter qu'il peut encore moins y avoir aujourd'hui de centre unique de l'art. Il n'y a plus de capitale où le succès équivale à un succès international et qui décerne à elle seule la consécration. Depuis quelques années, il existe un dispositif planétaire de l'art qui se met en branle d'un seul coup lorsque apparaît un nom nouveau dans la peinture de quelque pays que ce soit. Un peintre contemporain réussit lorsqu'il expose simultanément, ou presque, à Tokyo, Berne, Hambourg, Paris, Amsterdam, Milan, Houston et New York, lorsqu'il est invité ou invitable à Venise, Sao Paulo et Cassel.

Mais il est certain que New York est actuellement en position de commander plus que d'autres centres cette mobilisation internationale. A cela, il y a une raison simple: une expansion économique forte et continue se poursuit en Amérique et cette expansion favorise « l'explosion culturelle » qui partout marque notre époque mais qui n'est nulle part plus manifeste qu'aux Etats-Unis.

Cet état de choses vient accentuer entre la France et l'Amérique une différence psychologique qui est de tout temps: même riche, le Français n'achète guère, et participer de ses deniers à l'aventure artistique, avec la casse que cela comporte, ne l'amuse pas. Il ne désire qu'en acquérir les résultats contrôlés. Ce n'est pas d'aujourd'hui que la peinture française vit du marché américain: le phénomène a débuté très exactement à la fin de l'impressionnisme. En France, critiques, collectionneurs et conservateurs de musées préfèrent en général se réserver le rôle du patriote indigné, qui constate tardivement que les pays étrangers sont peuplés de chefs-d'œuvre français. Pourquoi, à partir du moment surtout où les Américains ont commencé à avoir leur propre peinture, et où nous avons cessé plus que jamais d'avoir un véritable marché de l'art, capable de faire vivre la peinture parisienne, auraient-ils pris la peine de continuer à venir à Paris, alors que les peintres de l'Ecole de Paris sont bien obligés d'aller exposer chez eux?

Depuis quelques années, on assiste à un très sensible ralentissement du rythme des expositions à Paris. Les nouveaux talents — quand il y en a — parviennent pourtant à s'y manifester comme ailleurs. De jeunes galeries les exposent, de jeunes critiques les soutiennent. Peut-être peut-on inscrire au passif de la capitale française une tendance par trop manifeste à porter aux nues certaines expositions de jeunes pour des raisons extra-artistiques. Une jolie blonde de haut parage qui montrait ses tableaux dans une galerie de la rive gauche il y a quelques semaines, s'est vu décerner dans la grande presse et dans la petite des éloges dont ne bénéficia pas à ses débuts Picasso qui lui aussi pourtant n'était pas mal de sa personne. Paris n'a certes pas le monopole de ce genre de pratiques, mais il semble qu'à Paris de nos jours on ne sache plus très bien percevoir la limite à partir de laquelle les éloges cessent d'être exagérés pour devenir ridicules.

Or ce qu'on attend de Paris, c'est ce sens critique dans l'audace, dont était faite sa grandeur aux meilleurs moments. Une autre artiste, brune celle-là, qui joue à Paris et ailleurs le rôle d'une Marie Laurencin du nouveau réalisme, faisait il y a quelque temps des confidences d'une gigantesque grossièreté à l'enquêteur d'une revue française de mode. La lecture de ce dialogue laissait une impression désolante tant on avait le sentiment que l'outrance des propos tendait à « épater le bourgeois », à montrer que l'interwievée, l'interwieveur et la revue étaient « dans le vent ». Le bourgeois pour sa part en a tant vu qu'il devient urgent d'en donner une nouvelle définition ce à quoi nous nous emploierons un de ces jours. Quant à être « dans le vent », les intéressés sont loin de compte car les jeunes artistes américains qui dominent la scène en ce moment se réclament d'un dandysme baudelairien d'une impassibilité rigoureuse qui est évidemment exclusif de toute vulgarité. Ces jeunes se groupent dans la Cool School, l'école froide, dont l'insuccès financier jusqu'à ce jour est là pour prouver que les Américains, contrairement à la légende, ne couvrent pas de dollars tout ce qui est du dernier « vent ». La Green Gallery qui défendait ces peintres a en effet fait récemment faillite. Malgré cela, l'atmosphère qui règne à New York n'est pas la même qu'à Paris. Il est très difficile de définir à quoi tient le sentiment que « l'événement est toujours possible », que « quelque chose se passe », ou, mieux et plus stimulant encore, peut se passer, à tout instant — et pourquoi ce sentiment n'est plus dans l'air en certains lieux.

Les critiques et artistes parisiens peuvent faire observer qu'aucune des tendances récentes de l'art américain ne contient d'invention radicale, que la Cool School elle-même n'est pas sans devoir quelque chose à l'« abstraction froide » (jusqu'au mot lui-même) des années 48-55, que toutes ces révolutions annuelles n'en sont pas, qu'une « école » qui dure six mois a quelque chose de comique, qu'on parle plus volontiers encore à New York qu'à Paris des diverses « périodes » d'un artiste peignant depuis deux ans.

Fort bien, mais quand on a dit tout cela, on n'a rien expliqué, on a rendu au contraire l'explication plus difficile. Il n'existe actuellement, sur le plan strictement artistique, et en mettant complètement à part le problème financier, aucune raison impérative de se rendre à Paris, comme à l'époque de l'impressionnisme ou du cubisme, mais aucune raison absolument impérative non plus de se rendre à New York. Pourtant, il y a une imperceptible différence entre les deux capitales: il est inexact, par exemple, de dire, comme nous venons de le faire, que la Cool School est seulement une reprise de l'abstraction froide, ou même qu'elle reprend également le thème maintenant très ancien de « l'exploration du domaine extra-pictural » et la fabrication d'objets intermédiaires entre la peinture et la sculpture. La Cool School est cela, mais elle est aussi autre chose. Un de ceux qui s'en réclament, Robert Morris, n'est pas seulement sculpteur mais danseur. Sa femme et lui se produisent en public, presque entièrement nus, le visage inexpressif et le regard fixe, en d'étonnants ballets, ce que ne firent jamais à notre connaissance, M. et M[me] Magnelli, ou M. et M[me] Poliakoff. Et il ne s'agit pas simplement de faire scandale pour réussir car les excentricités de Georges Mathieu ont irrité sans retenir.

Pour dire les choses en un mot, il semble qu'en 1966 on s'ennuie moins à New York qu'à Paris. L'impression de l'événement toujours possible, de la situation ouverte, a toujours été en définitive le grand attrait d'un lieu d'existence. Pourquoi se rendre d'un endroit à un autre, sinon avec l'espoir de s'embêter moins dans le second que dans le premier? C'est dire brutalement une vérité qui joue aussi bien pour le public que pour les artistes. Reste à savoir pourquoi le Paris actuel est, ou paraît être ennuyeux. Ce dont la peinture ne porte peut-être pas la responsabilité.

G. Bernier. *J.-F. Revel.*

« L'embarquement de Charicléa ». 1. Dessin. Paris Bibliothèque Nationale. 2. Peinture. Château de Fontainebleau.

Dessins d'Ambroise Dubois

par Sylvie Béguin

2

Ambroise Dubois reste encore à bien des égards une figure mystérieuse; né sans doute vers 1543, car il meurt en février 1614, âgé de 72 ans, selon Félibien, son épitaphe funéraire, dans le chœur de l'église d'Avon, le dit natif d'Anvers en Brabant. Il s'appelait sans doute Bosschaert mais ce n'est évidemment pas lui qui est mentionné, en 1551, comme «freimeister» dans les « Liggeren » d'Anvers.

On ne connaît pas sa formation. Félibien, dont il faut probablement suivre le témoignage, dit qu'il est venu dans sa jeunesse à Paris, à 25 ans et y a travaillé. On ne sait ni où ni comment; Adhémar suppose qu'il n'arriva qu'après 1585. Fétis avance que l'on a probablement aucune trace de son activité parce qu'il était alors portraitiste, supposition qui semble vraiment gratuite et contredit l'orientation finale de Dubois. En tous cas, il est naturalisé en 1601; en 1606 il est nommé peintre et valet de chambre. Son épitaphe le déclare encore peintre ordinaire du Roi et valet de chambre (1). Dubois, certes, a subi l'influence des maniéristes néerlandais mais à Fontainebleau même, il a regardé Primatice, Niccolò et aussi Dubreuil. Il n'est pas exact d'écrire, comme Dimier, qu'il fut « exclusivement l'élève du Primatice »: son style révèle une formation plus complexe. Sans doute fut-il également marqué par les Dhoey auquel l'unissaient des liens familiaux et professionnels. Nous avons l'impression de bien connaître son talent de peintre parce qu'il subsiste à Fontainebleau un grand ensemble de lui presque entièrement encore en place dans le salon Louis XIII. *L'Histoire de Théagène et Chariclée* (2): il forme un tout aussi significatif pour Dubois que la décoration de la *Chapelle de la Trinité* pour Fréminet. Des débris du *Cabinet de Clorinde* (au Louvre et à Fontainebleau), et de la célèbre *Galerie de Diane*, galerie des Assiettes à Fontainebleau, s'y ajoutent, offrant, pour la connaissance d'Ambroise Dubois, un nombre d'œuvres particulièrement important si on le compare à d'autres artistes du XVI[e] siècle et, à son époque même, à tout ce qui nous reste de Dubreuil, par exemple. Ces travaux, cependant, appartiennent

5

6

7

pouvaient être disputés au feu des enchères par des amateurs de leur sorte, mais par les grands marchands et les millionnaires: la plupart ne tardèrent pas à se retrouver dans ces mêmes musées méprisés par les deux frères. Aussi bien, depuis cent ans, il ne paraît guère en salle de vente une pièce de quelque importance qu'on ne la retrouve bientôt aux murs de quelque musée de l'ancien continent ou, plus souvent du nouveau.

Mais surtout, chez ces écrivains qui aimèrent sincèrement la peinture, quelle étrange méprise sur la nature même de la *collection*! On n'imagine pas un duc d'Aumale, un Marmottan, un Bonnat écrivant cette phrase. La collection d'un amateur digne de ce nom — celui qui a l'esprit élevé et le goût indépendant — n'est pas une simple réunion d'objets, un tableau de chasse plus ou moins brillant. Elle n'est pas davantage la somme de petites satisfactions égoïstes. Elle est en soi une œuvre, et l'on oserait dire une œuvre d'art. La lente quête de l'amateur compose, qu'il en ait conscience ou non, un ensemble qui reflète son image, qui possède une personnalité: et l'objet y prend une signification nouvelle et son juste éclat. Le véritable collectionneur sait que, d'une certaine manière, il participe à la création de l'artiste, qu'il la parachève en assurant à l'œuvre son destin. Sa collection est un peu de lui-même — le meilleur de lui-même. Elle est bien moins une jouissance qu'une création, ou plutôt, elle apporte des jouissances qui sont de l'ordre de la création. La détruire est une sorte d'infanticide qu'en toute rigueur n'excusent pas le besoin d'argent, ni même les raisons familiales. C'est pourquoi, nous voudrions proposer à la méditation de tout amateur l'exemple du Conseiller Magnin et de sa sœur Jeanne.

Ce ne furent pas de ces collectionneurs qui se rendent illustres en poussant les enchères dans les grands jours de Sotheby's ou de Christie's: ils disposaient d'une fortune honnête, sans doute, mais une de ces vieilles fortunes que n'alimentent pas quotidiennement les bénéfices du commerce et de la banque. Les quelque deux mille tableaux et dessins qu'ils réunirent furent trouvés presque tous à Paris, au hasard de petites ventes sans catalogue, à force de science et de flair plus que d'argent: même ils s'étaient fixé pour loi de ne pas dépasser la somme de trois cents francs — trois cents francs d'alors, qui ne font pas tellement plus que trois cents francs d'aujourd'hui. Or ils ne vécurent pas en ces temps heureux où les *Cousin Pons* pouvaient trouver des trésors chez les moindres brocanteurs: Maurice Magnin mourut en 1939, sa sœur en 1937. Avant de disparaître, ils avaient pris soin de disposer le résultat de leur longue quête dans un vieil hôtel de Dijon, qu'ils léguèrent à l'Etat. Parmi les mille musées de France, il n'en est guère de plus attachants. Ces multiples toiles, souvent de petites dimensions, choisies pour leur seule qualité, en dehors et parfois à l'encontre de la mode, offrent à qui aime la peinture un régal raffiné. Isolées de nouveau, ou perdues parmi les chefs-d'œuvre d'un vaste musée, beaucoup sans doute ne retiendraient pas l'attention: ici toutes reprennent vie. C'est que la présence d'une col-

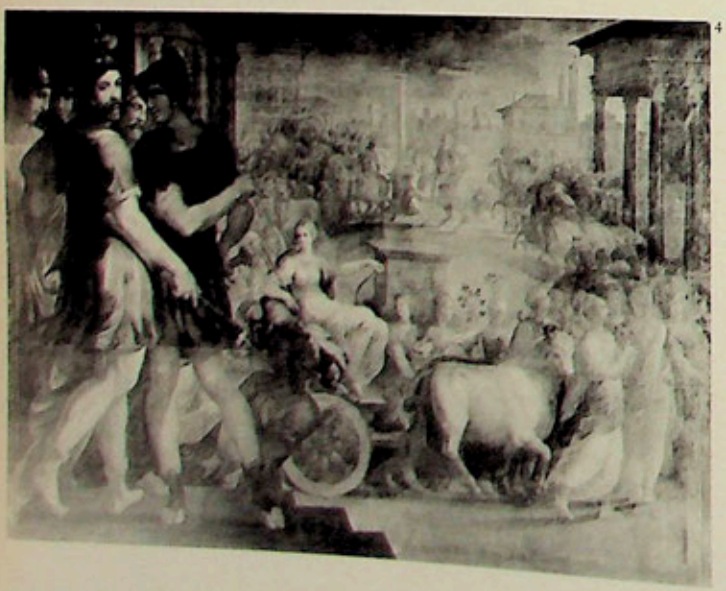
5. Bernardo Strozzi: Portrait d'homme en Persée. *Toile, 1,04 × 0,86.*
On voyait ici un David avec la tête de Goliath: il s'agit en fait d'un portrait « mythologique », où Strozzi mêle réalisme et travesti avec assez de maladresse pour qu'on le soupçonne d'un rien d'humour aux dépens de son modèle. Mais la toile offre quelques morceaux d'une pâte franche et savoureuse dignes des meilleurs moments de l'artiste.

6. Sébastien Bourdon: La Sainte Famille. *Toile, 0,64 × 0,80.*
L'une des plus fines réussites de Bourdon. Dans une mise en scène dont la rigueur géométrique touche au « cubisme », les draperies inscrivent leur jeu tout abstrait avec une science inégalable. Mais cet intérêt intellectuel pour les effets d'ordre plastique s'accorde à une sensibilité tendre, qui pare d'une grâce féminine les souvenirs directs de Poussin, et oppose à l'harmonie bleu de l'ensemble le corps de l'Enfant tout pétri de lumière.

7. Antonio Pellegrini: Suzanne et les vieillards. *Toile, 1,16 × 0,98.*
Le sujet biblique est à peu près oublié au profit d'une admirable étude de jeune femme dans un accord rose et bleu, très clair, où s'annoncent tous les prestiges de Tiepolo.

8. Jacopo Zanguidi, dit le Bertoja: La naissance de Saint Jean.
Bois, 0,88 × 0,30.
L'admirable exposition du XVI^e^ siècle Européen dans les collections publiques françaises réunie au Petit Palais par M. Michel Laclotte n'avait pu présenter d'œuvres de Bertoja: ce peintre de Parme (qu'il est si curieux de rapprocher de notre École de Fontainebleau) mourut fort jeune et se rencontre rarement hors d'Italie. Or, ce panneau, le seul que l'on connaisse de lui dans les musées de province, n'avait pu venir à Paris. Maurice Magnin a interdit dans son testament que désormais ses tableaux fussent prêtés aux expositions.

3



4

3. « Teuchin et Chariclée ». Dessin. Rijksmuseum, Amsterdam.

4. « Théagène assistant à Delphes aux jeux pythiens ». Château de Fontainebleau. Cabinet de Théagène et Chariclée, Salon Louis XIII.

5. « Théagène assistant à Delphes aux jeux pythiens ». Dessin. Paris, École des Beaux-Arts.

à la dernière manière de l'artiste dont nous ignorons tout jusqu'à cette date très avancée de sa carrière: Dubois est alors âgé de plus de 60 ans. Il nous apparaît avec des traits vieillis dans l'un des épisodes de l'*Histoire de Théagène et Chariclée* où il a assez maladroitement inséré son portrait: cette identification, reposant sur une longue tradition, apparaît très recevable. Ce vieil homme est un nouveau marié: en effet, marié une première fois, il perdit sa femme vers 1599 et se remaria une seconde fois, en 1601 avec Françoise de Hoey, fille du peintre Jean de Hoey, qui, après sa mort, épousera Martin Fréminet. (3)

Les décorations de Fontainebleau témoignent de la persistance de son ascendance flamande: on pouvait en juger très bien dans l'exposition du *XVI^e siècle européen* où deux pièces de l'*Histoire de Théagène* et de *Clorinde* avaient été placées à la suite d'une salle dédiée aux artistes nordiques de la fin du XVI^e siècle. Son talent de dessinateur est encore assez mal connu: on ne possède, je crois, aucun dessin signé de lui. Un très petit nombre de dessins nous sont parvenus sous son nom et quelques feuillets seulement lui ont été attribués jusqu'ici: ses dessins sont à rechercher parmi les anonymes de l'Ecole de Parme et les anonymes flamands ou français... (4)

Des projets pour l'*Histoire de Théagène et Chariclée* au château de Fontainebleau nous serviront de base pour proposer de lui attribuer quelques nouvelles feuilles.

Certains projets ont été identifiés depuis longtemps comme le beau dessin de l'École des Beaux-Arts, *Théagène assistant à Delphes aux jeux pythiens* qui peut caractériser sa manière (fig. 5); la ligne serpentine exagère les effets expressifs des disciples du Parmesan, du Primatice et de Niccolò en une gesticulation accentuée; Dubois emprunte à ces maîtres la technique de la plume et du lavis légèrement rehaussé de blanc. Les personnages ont des traits accusés, des mains aux longs doigts crochus, des silhouettes élancées aux curieuses proportions soulignées, dans les figures féminines, par le drapé généralement très volumineux autour des hanches. Les fonds sont décrits avec légèreté, la profondeur rendue grâce à des plans étagés, la lumière contrastée. (5)

Les variantes entre le projet et le tableau sont importantes. La réalisation définitive, sans doute avec l'aide de collaborateurs (fig. 4), alourdit ce qui n'était que suggéré dans le dessin: tout est moins subtil et moins animé. Il y a davantage de rapport entre le second projet connu, le ravissant dessin de *L'embarquement de Chariclée* (Paris, Bibliothèque Nationale) (fig. 1) et le tableau correspondant (6) (fig. 2). Ce dessin à la plume avec des rehauts de lavis est très rapidement esquissé: c'est sans doute une des plus jolies pièces qui nous soit parvenue de Dubois. On aimerait l'identifier avec un dessin qui appartint à Mariette et représentait « *L'embarquement d'Hélène* »; les thèmes sont voisins et auraient pu être confondus. Mais cette identification est impossible et le dessin de Mariette reste encore à retrouver... (7)

Par comparaison avec ces deux projets, on peut proposer de rapprocher de la série de l'*Histoire de Théagène et Chariclée* un dessin du Louvre traditionnellement attribué à Dubois et qui a parfois été identifié comme une étude pour une composition peinte au Louvre. (8) Ce pourrait être un premier projet, avec variantes, pour *Théagène soigné par Chariclée* ou pour une des scènes de la même série: on y reconnait Chariclée, qui porte sur le dos le carquois des prêtresses de Diane: le dessin est beaucoup moins beau que les précédents mais l'attribution à Dubois paraît vraisemblable.

Le joli dessin inv. 21.074 du Louvre, qui a figuré sous le nom de Dubois à l'exposition de la galerie Mollien, était primitivement classé parmi les Primitifs des Pays-Bas. C'est certainement un projet, à la plume et au lavis, avec de nombreuses variantes, pour *Théagène et Chariclée dans la caverne de l'Ile des Pêtres* (9) (fig. 6): il présente de nombreuses analogies avec les dessins précédents et l'on y retrouve la façon si particulière de Dubois d'indiquer les raccourcis, sa manière de modeler avec du lavis et des hachures parallèles. Le groupement des figures rappelle invinciblement le Primatice interprété par Niccolò, mais ici avec une ingénuité et une gaucherie qui donnent à ce projet un charme timide, absent dans la réalisation définitive, d'une sensualité un peu insistante...

Sur le dessin, comme sur la peinture (fig. 8), on reconnait bien la caverne où Cnémon a enfermé Chariclée, sur l'ordre de Thyamis, pour la soustraire au danger (10): « ce n'était pas une grotte naturelle, comme il y en a tant, sur terre et sous la terre, qui se sont creusées d'elles-mêmes; c'était l'œuvre de l'art de ces brigands qui avait imité la nature; elle avait été creusée fort habilement par la main des Egyptiens, pour y mettre en sûreté leur butin.

Voici comment elle était faite: l'entrée en était étroite et obscure et dissimulée sous la porte d'une chambre secrète de telle sorte que le seuil formait une autre

porte permettant de descendre sous terre, si besoin était. Ce seuil s'abaissait et se levait aisément; à partir de là se branchaient, sans aucun ordre, des couloirs tortueux ». Mais les retrouvailles passionnées de Théagène et Chariclée, décrites avec force par Héliodore, sont peut-être mieux invoquées par la peinture: « Chariclée qui s'était traînée sur les mains et les pieds en direction de la lumière, se précipita sur Théagène et le saisit par le cou. Puis: « Je te tiens, Théagène! » et lui: « Je te revois vivante, Chariclée! » disaient-ils sans cesse; et, finalement, ils roulèrent ensemble sur le sol, et se tenant l'un l'autre, muets,

6

ne formaient plus qu'un seul être, et peu s'en fallut qu'ils ne meurent. » Sur le dessin, Chariclée et Théagène s'entretiennent tendrement, comme dans la peinture montrant *Théagène et Chariclée à l'Ile des Pêtres* (11). (fig. 7). Enfin, sur le dessin, Cnémon est absent et on n'y voit pas non plus la scène où Théagène et Cnémon retrouvent le corps de Thisbé assassinée par Thyamis.

Deux autres tableaux de la même suite nous permettent d'identifier une feuille conservée dans une collection particulière américaine qui, par exception, porte une inscription ancienne au nom de Dubois: le recto, où l'on pensait reconnaître le *portrait de Gabrielle d'Estrée en Diane* (fig. 12), est en réalité une étude, avec très peu de variantes, pour la figure de Chariclée dans *Calasiris, Théagène et Chariclée abandonnés sur les rives d'Egypte* (fig. 11). Le projet était probablement à l'origine presque entièrement au lavis et a été repassé plus tard à la plume, comme beaucoup de dessins de cette époque, ce qui alourdit le trait et donne à tort, je crois, l'impression d'une copie. Le verso du dessin, à la craie noire, nous en fournit la preuve car c'est évidemment une étude avec quelques variantes pour la figure de Chariclée dans l'*Enlèvement de Chariclée*, une des plus jolies pièces de la série (fig. 13) (12).

Ce groupe cohérent d'études préparatoires nous permet certainement de souscrire à l'attribution, proposée par Mlle Frérichs, pour le dessin inédit du Rijksmuseum d'Amsterdam acquis sous le nom de Wetwael. Ce beau et grand dessin, très achevé est très soigné sans doute parce qu'il s'agit d'un projet élaboré pour un tableau (fig. 3).

C'est probablement une étude pour la seule peinture perdue de la suite de *Théagène et Chariclée* dont l'inventaire de Bailly ne nous donne qu'une bien pauvre description: « Chariclée dans une barque soutenue par un soldat habillé d'un corset rouge avec lambrequins, plusieurs soldats et autres figu-

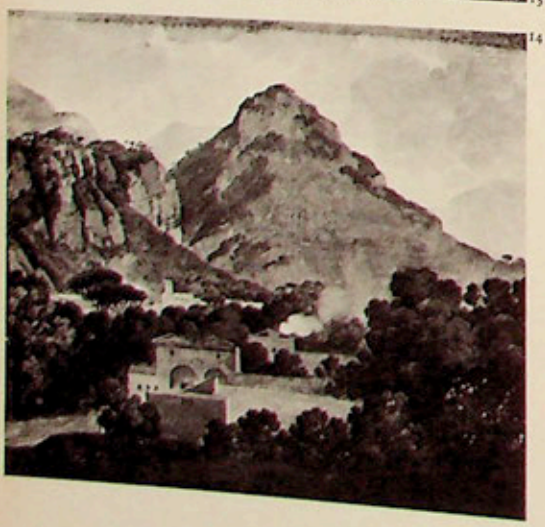
un peu gâté par des dents abîmées, beaucoup d'esprit et de la vivacité en toutes choses: Jeanne Magnin était charmante. Son frère passait pour un homme plein d'urbanité et d'une rare séduction. Tous deux se plaisaient en société et aimaient recevoir dans leur petit hôtel de l'avenue Victor Hugo. Ils avaient sur la politique et la religion des convictions décidées, et souvent contradictoires, ce qui ne laissait pas de mettre parfois leurs invités dans une position embarrassante. On mit au point certaine formule de déjeuners de trois tables, respectivement présidées par Monsieur, Madame et Mademoiselle Magnin, qui permirent de concilier la sincérité et la courtoisie. Car Jeanne ne se maria pas; son frère épousa une jeune femme qui partageait peu ses intérêts et bientôt partagea peu sa vie. Ajoutons que pourtant des passions plus vives et plus secrètes que la peinture trouvèrent place dans leur existence, et leur parfait respect des convenances n'empêcha point certains intimes d'en pressentir le singulier roman.

Ajoutons aussi que tous deux avaient un joli talent d'écrivain. *La Gloire*, que Maurice Magnin fit imprimer à quelques exemplaires pour ses amis, et sans nom d'auteur, est un conte agréable, que sauve de la mièvrerie une touche discrète et finement posée. Jeanne, qui rédigea avec une érudition fort remarquable les catalogues du Musée des Beaux-Arts de Dijon, du Musée de Besançon et du Musée de Dôle (qui n'ont jamais été remplacés...) et ceux de la collection de son frère, y joignit des notices sensibles, vivement troussées, qui sont parfois de petits morceaux d'anthologie. Une phrase lui suffit pour résumer le charme et les défauts d'un petit maître. Devant telle étude de barques de Monticelli, elle se laisse aller sans remords à la poésie: « *Le prestidigitateur s'est contenté d'être un témoin véridique : des valeurs justes, de belles tonalités veloutées — blancheur des voiles sous la fulgurance des rayons solaires, conque sombre d'une barque moirée par les reflets de l'eau qui clapote contre le quai — et le sourire d'un ciel léger où glissent des nuages pavoisés d'or et d'argent* ». Ou bien, plus sévère, devant un lavis de Roqueplan: « *Brillante petite pochade qui en prend à son aise quant à la stricte correction du dessin, mais qui met bien de l'esprit dans la souplesse de l'attitude et dans les cassures du taffetas, sous la chaleur des belles ombres* ». Un rien de Colette anime ces petites phrases péremptoires, émaillées de-ci de-là d'un adjectif inattendu, que cette maîtresse d'école sans pédantisme accroche vivement sur chaque œuvre. Les textes plus étendus, l'étude sur *Les débuts du romantisme*, parue en 1927, les réflexions sur *Le Paysage français des enlumineurs à Corot*, publiées chez Payot en 1928, développant ses méditations devant de grandes expositions, n'ont pas toujours ce charme, et la synthèse y reste un peu courte. On y glanerait pourtant plus d'une indication précieuse: et ce serait assez pour qu'on n'oubliât pas entièrement le nom de Jeanne Magnin dans la littérature d'art française du début de ce siècle. Reste qu'une autre œuvre accapara l'essentiel de son activité et celle de son frère et fut la part véritablement créatrice de leur vie: leur collection.

Il n'était guère de jour, hors du moment qu'ils passaient à Dijon ou au château de Brazey-en-Plaine, qu'ils ne se rendissent à la salle des ventes. On était presque sûr d'y rencontrer le Conseiller Magnin, et, sur la fin de sa vie, si l'on venait à lui demander un rendez-vous, il sortait son calepin, feuilletait: « Tel jour? Bon, alors salle six, salle

(Suite en page 68.)

13

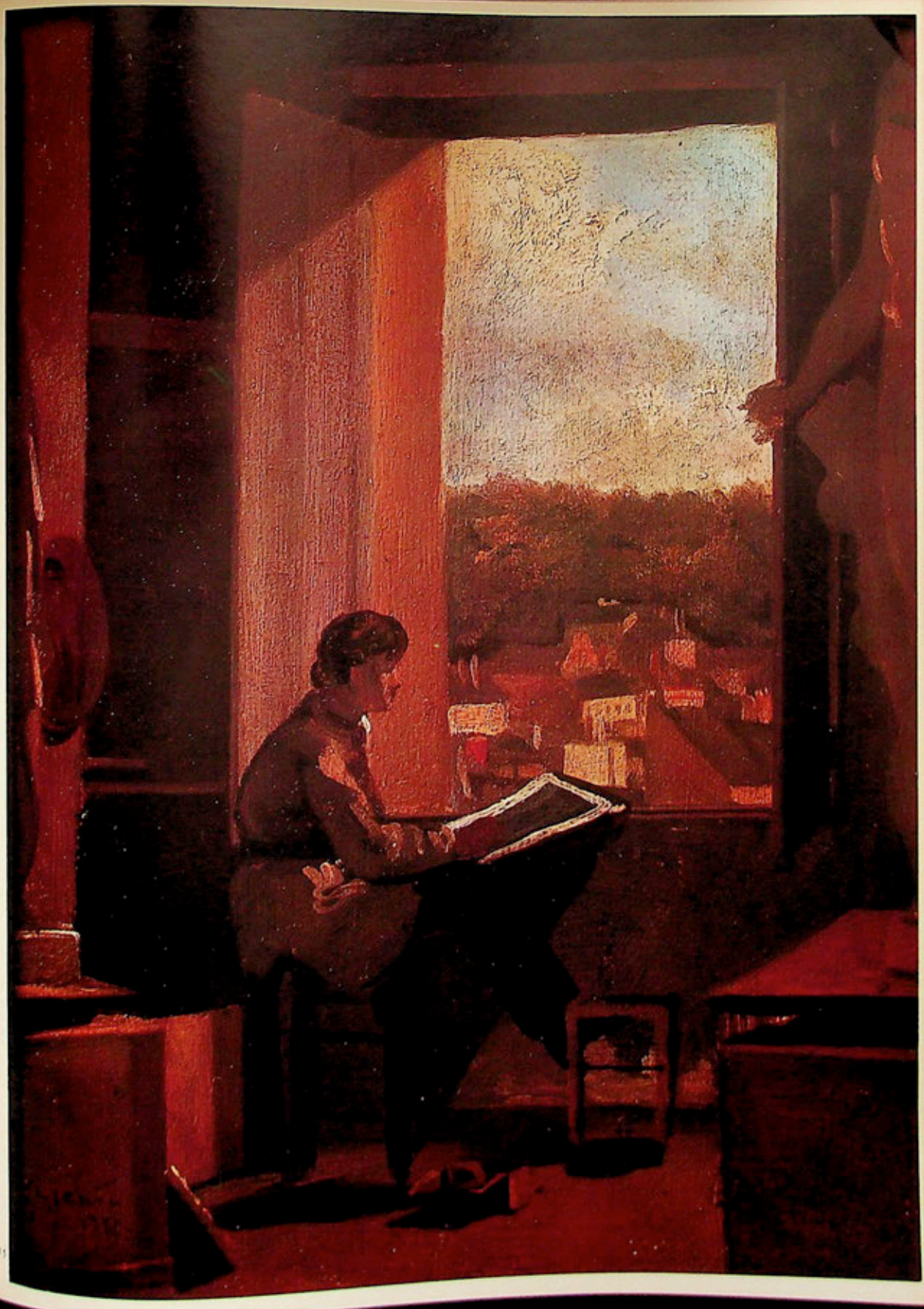


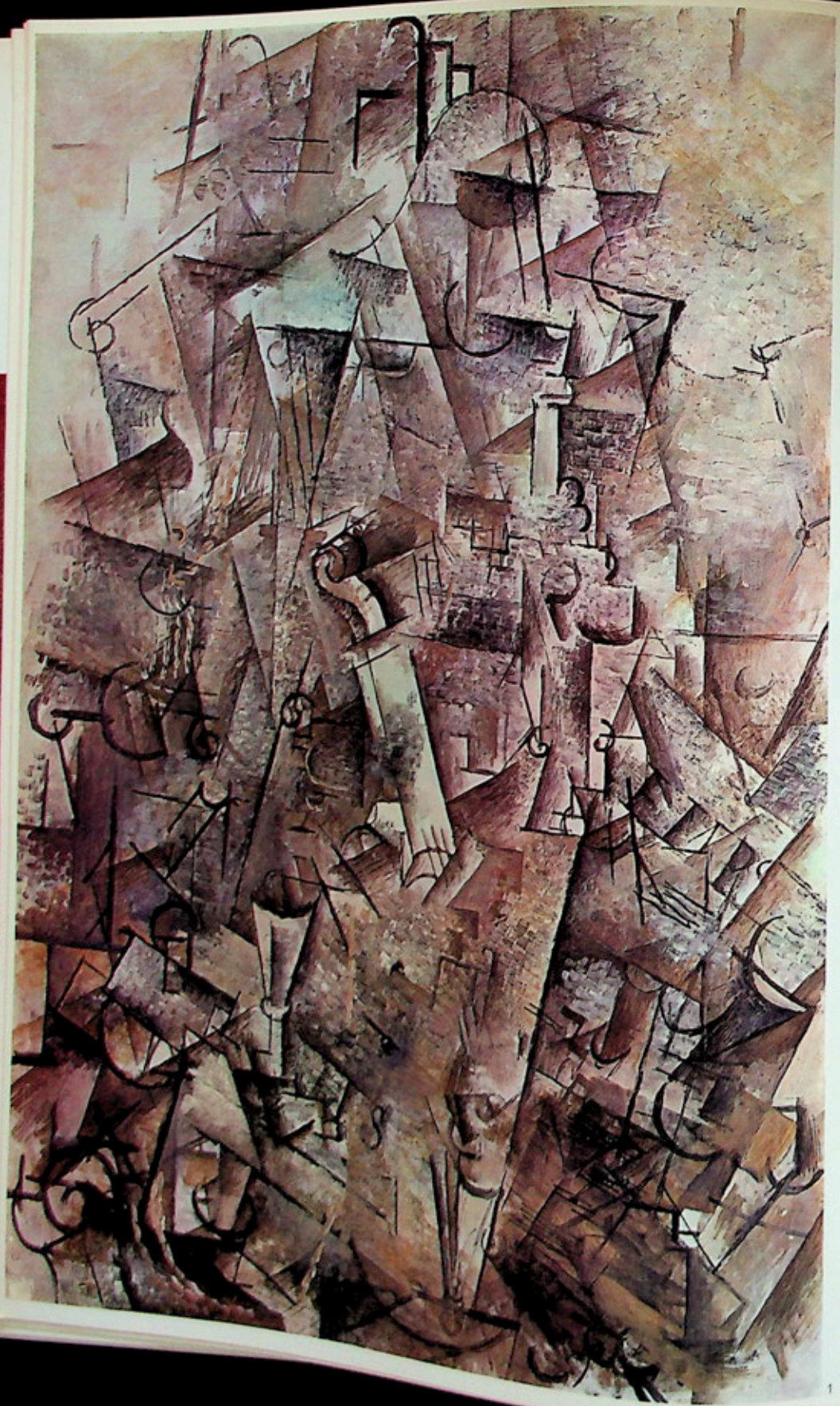
14

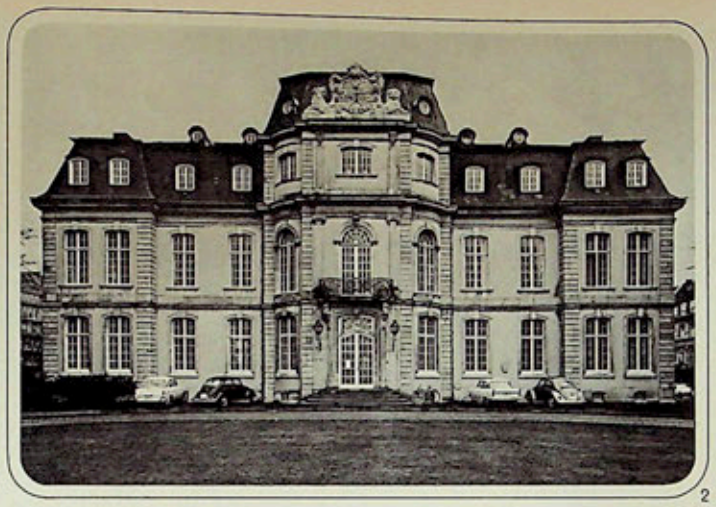
13. Carpioni: La mort de Léandre. *Toile, 0,82 × 0,94.*
Catalogué comme une Mort d'Atys *et sous le nom de François Lemoine, ce tableau, comme l'a reconnu G. M. Pilo, est l'œuvre du Vénitien Giulio Carpioni, peintre du XVII^e siècle qui fait aujourd'hui l'objet d'une juste réhabilitation. Sa poésie fine, un peu froide, l'apparente à des Français contemporains comme La Hyre et Bourdon; elle sait trouver ici, dans l'insistance des obliques, dans l'accord de, ocres et des lie-de-vin, des accents élégiaques très personnels.*

14. Anne Louis Girodet: Paysage d'Italie. *Papier marouflé sur toile. 0,23 × 0,29.*
L'une des très rares productions de Girodet paysagiste (Maurice Magnin sut en acquérir trois lors d'une vente anonyme où fut dispersé un fonds provenant sans doute de l'atelier même de l'artiste). Cette étude allie la construction intellectuelle du paysage, dans la tradition de Poussin, Bourdon et Francisque Millet, à la notation sensible chère, vers le même temps, à un Valenciennes ou à un Bidauld.

15. Marius François Granet: Le jeune dessinateur. *Bois, 0,285 × 0,215.*
Une exposition récente au Cabinet des Dessins du Louvre a remis en honneur les lavis et les aquarelles de Granet: mais son œuvre peinte contient aussi des morceaux d'une qualité exceptionnelle. Maurice Magnin sut l'assurer au moins deux de ses chefs-d'œuvre: Léontine peignant, scène d'intérieur où glisse à travers de grands rideaux une lumière grise, exquise, et ce Jeune dessinateur dont la simplicité, qui annonce le meilleur Corot, est soutenue par la fraîcheur du coloris et le parti franc et décoratif des valeurs.







2

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

par le Docteur Werner Schmalenbach

A Düsseldorf, une collection récemment formée et sans cesse enrichie, constitue déjà un grand musée de la peinture au XX[e] siècle.

1. George Braque: « Nature morte, harpe et violon ». 1912. Huile sur toile. 116 x 81 cm.

2. Le Jägerhof est un château du XVIII[e] siècle, situé au centre de Düsseldorf. C'est là que sont conservés les 88 tableaux, dessins et aquarelles de Klee de la collection G. David Thompson, acquis en 1960, et les 63 tableaux modernes qui constituent aujourd'hui la « Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen ».

3. Kurt Schwitters: « Merzbild 25 A. Das Sternenbild ». 1920. Montage, collage, huile sur carton. 104 x 79,5 cm.

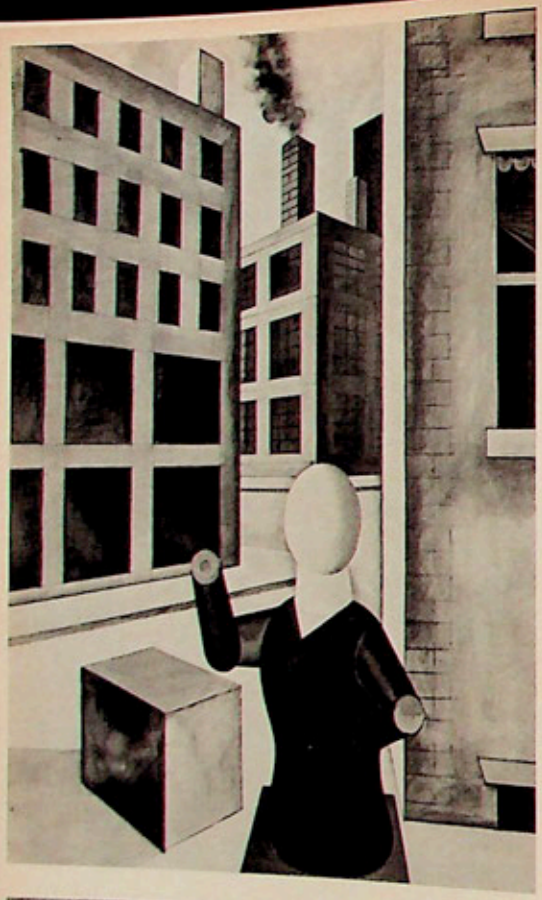
De 1930 à 1933, Paul Klee, après avoir quitté le « Bauhaus » de Dessau, vécut à Düsseldorf, où il enseigna à l'Académie des Beaux-Arts. Cette étape fut la plus courte dans son existence, qui devait s'achever en 1940 à Berne, mais elle a produit, quelque trente ans plus tard, un fruit extraordinaire : l'Etat de Rhénanie du Nord et Westphalie lui a érigé un monument plus digne qu'aucun autre de sa mémoire en réunissant quatre-vingt-huit de ses œuvres dans sa capitale, Düsseldorf. Cet ensemble, qui fut racheté au collectionneur américain G. David Thompson, a été présenté au public au « Jägerhof », un château du XVIII[e] siècle situé au centre de la ville. Dans les quelques années qui se sont écoulées depuis, cette collection Klee est devenue familière à tous les amateurs d'art du monde entier. Si l'on excepte la fondation Klee du Kunstmuseum de Berne, on ne peut nulle part admirer une collection publique qui

3

Wassily Kandinsky: « Composition 4 », 1911. Huile sur toile. 159,5 x 250,5 cm.

L'une des salles du Jägerhof. De gauche à droite, des toiles de Léger, Picasso et Braque.

Fernand Léger: « Contraste de formes ». 1914. Huile sur toile. 80,7×65,2 cm.

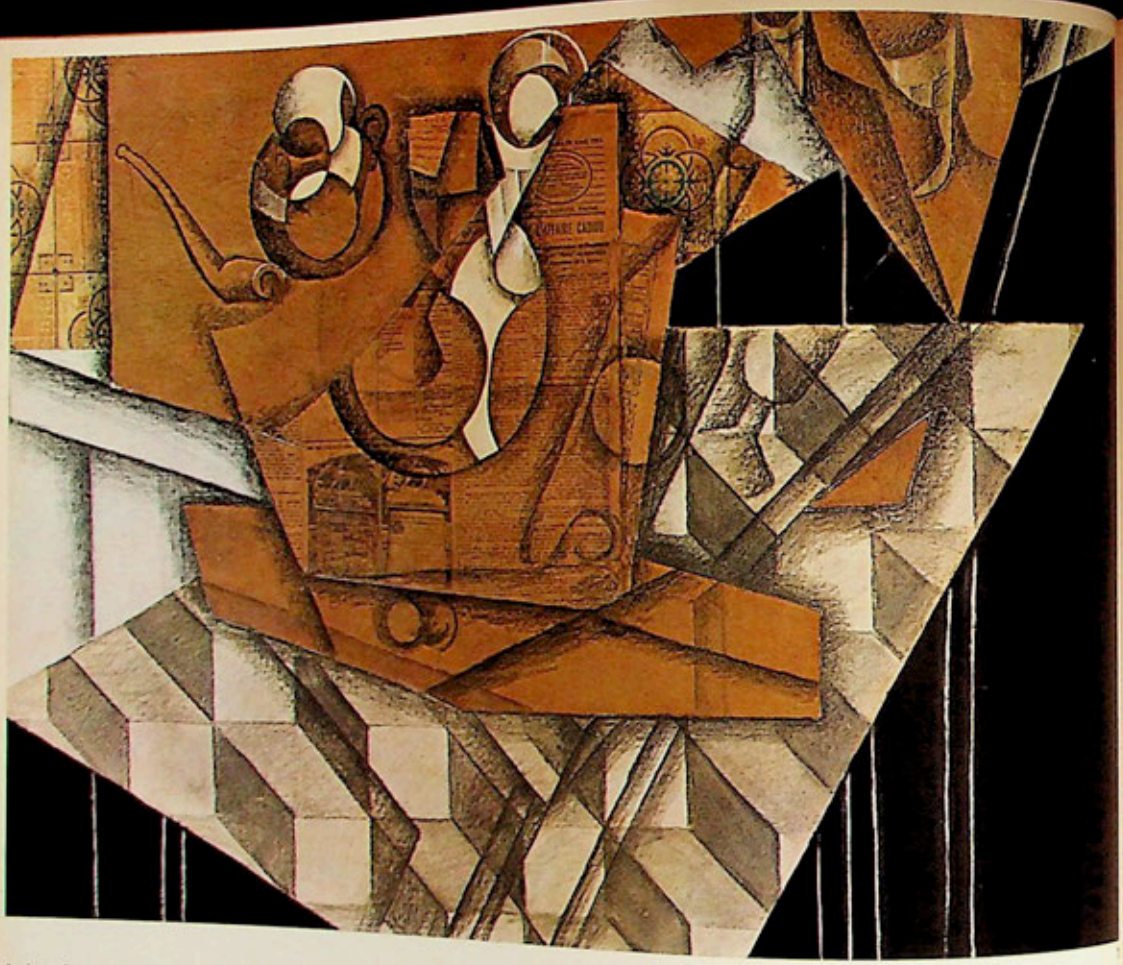


George Grosz: « Sans titre ». 1920. Huile sur toile. 81 x 61 cm.

Pablo Picasso: « Portrait de Fernande ». 1909. Huile sur toile. 61,8 x 42,8 cm.

Giorgio de Chirico: « Les deux sœurs. (L'ange juif) ». 1915.

Joan Miró: « Nu au miroir ». 1919. 113 x 102 cm.



1. Juan Gris: « Les tasses de thé ». 1914. Collage, huile et fusain sur toile. 65 x 92 cm.

2. Paul Klee: « Sganarelle ». 1922. Huile et aquarelle sur papier Ingres marouflé sur carton. 46 x 39 cm.

3. Le Jägerhof est déjà devenu trop petit pour qu'on puisse y exposer en même temps les tableaux modernes acquis depuis 1962 et les Klee de la collection Thompson, qui sont actuellement présentés dans les caves du château aménagées en réserve.

compte autant de tableaux, aquarelles et dessins de ce peintre.

Cet ensemble avait créé un splendide noyau de richesse artistique à Düsseldorf. Les ambitions, cependant, ne devaient pas se borner là. Les dirigeants du gouvernement de l'Etat de Rhénanie du Nord et Westphalie pensaient qu'il fallait qu'une ville de cette importance mît encore davantage l'accent sur les valeurs culturelles et que son prestige dans ce domaine réponde à sa puissance économique. L'acquisition de la collection Klee fut le premier pas accompli sur la voie qui conduisait à la fondation d'un musée important. Un fait, cependant, semblait militer contre ce projet: l'existence, dans cette même région, de divers musées considérables, dont les plus grands, ceux de Cologne, d'Essen et de Wuppertal accordent eux aussi une large place à l'art du XX^e siècle. Mais on pouvait trouver là également un stimulant: ne devait-on pas donner une personnalité artistique à la ville qui était devenue le centre politique et économique de l'Etat? C'est ainsi, qu'à partir de la collection Klee fut fondée, en automne 1961, la « Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen ». En automne 1962, on commença à rassembler les œuvres qui devaient la constituer, et le résultat de cette moisson —soixante-trois peintures du XX^e siècle— fut présenté au public le 20 novembre 1965 au cours d'une cérémonie qui groupa de nombreux participants venus de divers pays. La collection a été exposée au « Jägerhof », ce qui signifie que les Klee ont dû être mis à la réserve. Le château, qu'on avait d'ailleurs dès le début considéré comme un local provisoire, est déjà trop petit aujourd'hui, et le problème de la construction d'un nouvel édifice se pose de façon aiguë.

La ville de Düsseldorf, telle que nous la voyons et la connaissons aujourd'hui, est une cité moderne. Bien que ses rues soient riches en souvenirs historiques, elle possède l'âme d'une grande métropole du XX^e siècle. L'énergie, le dynamisme qui s'y déploient appartiennent non au passé mais au présent. Il est donc conforme à son caractère que son musée soit construit à partir de zéro, sans le poids d'aucun héritage, et qu'il soit consacré uniquement à l'art du XX^e siècle. Il est naturel aussi que cette collection n'obéisse pas à des considérations locales, régionales ou nationales, mais se donne l'horizon le plus vaste qui soit. Sans doute est-ce la prise de conscience de sa personnalité propre qui a amené l'Etat de Rhénanie du Nord et Westphalie à créer ce musée et qui veut s'exprimer par lui, mais cette personnalité même le porte à penser en des termes qui dépassent les limites régionales ou nationales: l'Etat ne doit pas être une simple province, et sa capitale ne doit pas être une capitale provinciale. Cette conception a eu des effets heureux sur la collection, qu'il ne faut pas confondre avec le musée de la ville de Düsseldorf; une occasion unique est offerte ici de créer un musée constitué selon des critères exclusivement artistiques et de donner à sa physionomie une netteté et une pureté qu'on ne peut atteindre que dans de telles conditions, et sans doute aussi grâce aux puissants moyens matériels dont on dispose. C'est le caractère même de la ville qui a fait naître une collection qui serait à sa place dans une autre ville, un autre pays ou même sur un autre continent tout aussi bien qu'à Düsseldorf.

Le point de départ choisi dans le temps est très précisément l'année 1900: c'est

3

en effet l'art du XX^e siècle qui nous est présenté ici, du moins en attendant le XXI^e siècle. Les grands précurseurs, au premier rang desquels se trouve Cézanne, les grands peintres de la génération qui fut active avant et après 1900 — Gauguin, Seurat, Toulouse-Lautrec, van Gogh, Ensor, Munch — pourront peut-être un jour entrer dans la collection, par quelque faveur du sort, mais ils ne sauraient en aucune manière figurer dans le programme des acquisitions. Les premiers artistes qui ont ici leur place sont ceux de la génération de Paul Klee, les Fauves, les Expressionnistes, les Cubistes.

(Suite en page 68.)

Jackson Pollock : « Number 32 », 1950. Peinture laquée sur toile, 269 x 457,5 cm.

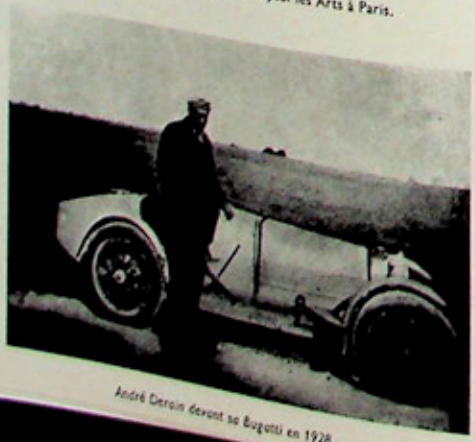
Paul Guillaume et Modigliani à Nice en 1917.

Le couturier Poiret, le chanteur Koubitzki et Paul Guillaume à St-Tropez en 1927.

Couverture de Nathalie Gontcharova pour les Arts à Paris.

Modigliani, Picasso et André Salmon à Montparnasse en 1915.

Les documents reproduits ici et page 41 proviennent de la revue Les Arts à Paris publiée par Paul Guillaume de 1918 à 1933.



André Dubreuil devant sa Bugatti en 1928.

On a beaucoup parlé du legs Guillaume-Walter. Quel homme au juste était celui qui fut à l'origine de la célèbre collection?

PAUL GUILLAUME par lui-même

par Jean-François Revel

L'exposition, à l'Orangerie, de la donation Jean Walter-Paul Guillaume a suscité dans la presse, en janvier et février, une floraison de commentaires sur le goût de Paul Guillaume et d'anecdotes sur sa vie et sa carrière. En ce qui concerne son goût, *L'Oeil* s'est efforcé, dans son éditorial du mois dernier, de faire la part de ce qui revient à Paul Guillaume et à M. et M^me^ Jean Walter dans la collection telle qu'elle est présentée actuellement et de rechercher dans quelle mesure les tableaux qui se trouvaient entre les mains de Paul Guillaume à la veille de sa disparition constituaient un témoignage exact de son activité de marchand-collectionneur. Quant à sa vie, elle est devenue familière pendant quelques semaines à des millions de lecteurs, comme chaque fois qu'un anniversaire ou quelque autre incitation lance journalistes et critiques sur les traces d'une personnalité brusquement revenue au centre de l'actualité. Nous pûmes donc lire à diverses reprises l'histoire exacte de Paul Guillaume jeune et pauvre offrant un « crème » à Modigliani et n'en commandant pas pour lui-même parce qu'il n'avait pas de quoi en payer deux, mais recevant en échange de l'artiste un dessin, le Violoniste exécuté à la terrasse même du café. On a parlé de ses amis: Apollinaire, Max Jacob, Cocteau, Soutine, Derain et, je viens de le dire, Modigliani. On a évoqué sa rencontre avec Juliette, la future M^me^ Paul Guillaume et la version selon laquelle il lui aurait alors donné le prénom de Domenica parce que leur rencontre aurait eu lieu un dimanche. Un grand hebdomadaire illustré a même fait mourir Guillaume d'un accident d'automobile, sans doute par confusion avec le décès accidentel du second mari de M^me^ Paul Guillaume, Jean Walter. En fait, Paul Guillaume est mort dans une clinique parisienne, des suites d'une intervention chirurgicale non réussie, en 1934, à 42 ans environ.

La biographie des contemporains est souvent des plus difficiles à établir, faute de sources accessibles. Il existe pourtant une source, dans le cas de Paul Guillaume, qui nous permet de suivre sa carrière, telle, du moins, qu'il la voyait lui-même, de suivre son intelligence à l'œuvre, de connaître ses goûts, son humour, sa liberté d'esprit, ses multiples intérêts, ses amitiés et ses fâcheries: c'est la revue qu'il a éditée et entièrement rédigée lui-même sous son nom ou sous divers pseudonymes, les *Arts à Paris*. Il s'agit d'un petit bulletin sur papier glacé dont la parution irrégulière totalisa vingt numéros, de mars 1918 à novembre 1933. Un numéro posthume, publié par les soins de M^me^ Guillaume, devait s'y ajouter, en juin 1935.

Avec talent, sur un ton toujours extrêmement personnel et ironique, d'une plume vivante et parfois brillante, Paul Guillaume tient en quelque sorte son journal. Tantôt il consacre à un poète ou à un peintre admiré, Apollinaire, Utrillo ou Soutine, un article relativement substantiel qu'il signe en clair; tantôt il accumule les notes d'actualité, les échos, les revues de presse, les chroniques de livres ou critiques d'expositions, les lettres ouvertes, la correspondance reçue, plus ou moins authentique, couvrant le tout de divers noms de fantaisie tels que Louis Troème, Victor de Kervodec, Captain W. Redstone, Le Nègre bleu, « le Reporter », Collin d'Arbois (ou Colin d'Arbois), Docteur Alainby, Colonel Bonardi, Jacques Villeneuve, « X », « la Direction », Bisapaju (= « Bise à Paul et à Juliette »), le Triangle Rouge, etc...

Avant d'examiner ce que les *Arts à Paris* peuvent nous apprendre sur les arts, voyons ce qu'ils peuvent nous apprendre sur Paris, sur le Paris de cette époque. Imagine-t-on aujourd'hui un important marchand de tableaux parisien publiant dans le bulletin même de sa galerie l'équivalent des lettres (imaginaires) qui suivent? Lettres qui ont pour auteur Paul Guillaume lui-même, et dont la verve trépidante rappelle le meilleur Max Jacob.

CORRESPONDANCE

Nous cédons à l'insistance en publiant ces lettres que connaissent déjà quelques privilégiés. Celui qui les a provoquées a reçu les félicitations de cinq écrivains notoires, dont un membre de l'Académie Française, de trente-sept artistes peintres, de plusieurs adhérents du groupe Surréaliste, d'un authentique prélat, de deux ministres en exercice, d'un ambassadeur, de vingt-trois importantes personnalités étrangères dont trois pratiquants bouddhistes et de Madame Oscar, sa fidèle et dévouée concierge. Il a été désapprouvé par deux de ses confrères et par un haut magistrat de ses amis. Ajoutons que ces lettres ont paru en anglais dans la docte revue *Transition* et qu'elles ont été traduites depuis en allemand, en espagnol, en chinois, en grec moderne, en arabe.

« Paris, le 1er mars 1927.
» à Madame D...
» 6, rue M..., Nice.

» Madame,

» M. Paul Guillaume a été en conférence de 5 à 7 heures avec M. Gaston Doumergue et je n'ai pu lui montrer votre lettre qu'un court instant tandis qu'il s'habillait pour aller dîner chez M. Poincaré. M. Paul Guillaume a exprimé l'opinion que les dépenses engagées par vous dans le but de vendre des objets sont le moindre risque que puisse courir un commerçant. Car un échec est imputable, soit à la médiocrité des marchandises proposées, soit à la maladresse des vendeurs. En l'espèce, il n'est peut-être pas impossible que ces deux conditions se soient rencontrées. Je vous dis ceci en confidence car M. Paul Guillaume ne m'a pas autorisée à vous donner tant de détails. C'est un original partageant son temps entre l'escrime et la boxe d'une part, et d'autre part dépensant son immense fortune à des achats inconsidérés d'objets d'art excentriques. Il vaut mieux ne pas le contrarier car il est très violent et très puissant de toutes les manières. Je crois d'ailleurs, et j'ajoute ceci dans le plus grand secret, que vous l'avez indisposé en lui parlant d'expertises ou de certificats de garantie. Car M. Paul Guillaume n'accepte aucune autre autorité que la sienne en matière d'esthétique. Il connaît l'Afrique où il a chassé le fauve; il est lié d'amitié avec Sa Majesté le Roi Albert; il a séjourné dans toutes les capitales du monde où il a étudié et écrit sur la peinture et sur la sculpture de tous les temps et il est évident que votre modeste certificat de garantie a dû lui sembler bien étrange. Quoi qu'il en soit, je vous retournerai demain vos photographies, mais je vous demanderai de ne pas parler de tout ceci à M. Paul Guillaume, car en raison de sa nature irritable je risquerais de perdre une position lucrative que je ne pourrai jamais retrouver ailleurs.

» Agréez, Madame, mes salutations distinguées.

.....

« Deuxième secrétaire. »

« Recommandée »

« Nice, le 3 mars 1927.
» à M. Paul Guillaume.
» 20, avenue de Messine, Paris.

» Monsieur,

» Mme C... D... me communique la lettre du 1er mars 1927 à elle adressée par votre deuxième secrétaire. Comme je suis principalement visé par cette lettre, en tant qu'expert patenté et fournisseur de la Cour de Belgique, et que je suppose qu'en votre qualité de négociant et mécène, vous vous rendrez civilement responsable des écrits signés par votre personnel, je vous mets en demeure de me fournir:

» 1° L'état civil de votre deuxième secrétaire.

» 2° D'obliger cette personne à m'adresser dans les quarante-huit heures une lettre d'excuses retirant toutes les menaces en ce qui me concerne, ainsi que les phrases suivantes qui ne me conviennent pas du tout:

» a) « Il vaut mieux ne pas le contrarier, *car il est très violent et très puissant*» (ce que je ne crains pas) « de toutes manières ». (Cette dernière menace sera développée devant la justice.)

» b) « Il connaît l'Afrique où il a chassé le fauve; il est lié d'amitié avec Sa Majesté le Roi Albert, il a séjourné dans toutes les capitales du monde, où il a étudié sur la peinture et sur la sculpture de tous les temps et il est évident que votre modeste certificat de garantie a dû lui sembler bien étrange ». (Pourquoi?)

» Si je n'obtiens pas satisfaction, je ferai publier dans les journaux la lettre adressée à Madame D..., afin que vous m'attaquiez en justice. D'un autre côté, copie de cette lettre sera envoyée par mes soins aux hautes autorités qu'elle met en cause. Madame D... est l'épouse d'un haut fonctionnaire colonial, elle est femme de lettres, son roman « A... » dédié à son Altesse Royale le Prince Léopold de Belgique (Avec Son Autorisation) a obtenu le prix triennal de littérature coloniale en Belgique, Son Altesse Royale le Prince Héritier a séjourné chez elle plusieurs jours lors de son voyage au Congo et je ne permettrai pas qu'on lui écrive dans les termes de votre employée sans que la justice ne s'en mêle.

» Agréez, Monsieur, mes salutations.

» *Signé*: V...

» Officier du Génie Belge, Pensionné, Invalide de Guerre. Ancien Directeur de l'hôpital de Sa Majesté la Reine des Belges,

» Expert en tableaux et antiquités, Fournisseur de la Cour de Belgique (Registre du Commerce Nice, N° X...).

» Villa « Les F... »
» Rue des A..., Nice. »

« Le 7 mars 1927.
» à Monsieur V...
» Villa « Les F... », Nice.

» Monsieur,

» M. Paul Guillaume est rentré depuis trois jours dans un état d'ébriété tel que nous avons cru qu'il ne nous serait jamais possible de lui donner communication de votre honorée lettre du 3 mars. Les médecins que nous avons dû appeler, tous Professeurs à la Faculté, assurent que l'abus des stupéfiants tels que cocaïne, morphine, éther, opium ou l'usage inconsidéré des boissons alcooliques au même titre que le libertinage éhonté auquel il se livre, finiront par compromettre le bel équilibre physique de notre maître. Je dois ajouter à sa décharge qu'il subit peut-être plus qu'il ne la gouverne sa singulière destinée: fils d'une courtisane tristement célèbre par ses débauches et d'un illustre théologien dont les ouvrages font encore autorité, il n'est peut-être qu'une victime pitoyable bien que brillante des lois fatales de l'hérédité. Je vous dis tout ceci dans le but d'apaiser votre légitime courroux, à vous dont la vie me paraît régie par les principes de la saine morale, cette morale qui nourrit les cœurs simples, les âmes droites et qui assagit l'imagination, ce style décadent de l'esprit...

» Or donc, nous avons pu lire ce matin à M. Paul Guillaume votre lettre toute empreinte d'une émotion si noble et tant motivée. M. Paul Guillaume a aussitôt applaudi à votre résolution de tout lui révéler. Il s'est fait amener la seconde secrétaire et lui a fait les reproches que méritait l'indignité de sa conduite. Cette personne astucieuse n'avait pas prévu votre divulgation. Mais elle eut, il faut le reconnaître, une attitude très fière. Elle offrit sur-le-champ sa démission qui fut acceptée. Nous ne saurions, Monsieur, vous en vouloir d'être involontairement cause du départ de cette collaboratrice. Coquette, frivole, diaboliquement jolie, elle se livrait dans la maison à des intrigues odieuses. Elle était devenue récemment la maîtresse de l'un des fils de M. Paul Guillaume, lieutenant de spahis, et était sur le point de se faire épouser, quand votre lettre opportune est venue déranger ces ambitieux projets. Vous confierai-je, me vouant à votre discrétion, qu'elle est devenue depuis ce soir dame de compagnie au service personnel de Mgr Dubois, archevêque de Paris. Je vous laisse le soin d'imaginer avec moi à quelles extravagances une pareille créature va se livrer dans cette austère demeure. Elle a d'ailleurs abusé M. Paul Guillaume, qui l'ignore encore, se recommandant de lui auprès de Monseigneur

Matisse: «La leçon de piano». 241x210 cm. 1916-1917. New York, Musée d'Art Moderne, collection Guggenheim.

du néant la gracieuse Marie Laurencin. Des premiers, le poète d'« Alcools » s'était passionné pour la subtile et profonde statuaire antique des noirs d'Afrique et il en gardait jalousement quelques curieux spécimens. C'est enfin chez lui que j'ai rencontré ce peintre énigmatique qu'est Giorgio de Chirico. »

Témoignage précieux, d'autant que le rôle de Paul Guillaume dans la défense et l'illustration de l'œuvre de Chirico dépassa celui de simple marchand, puisque c'est lui qui donna leurs appellations étranges et belles à la plupart des toiles de Chirico, telles qu'elles sont passées à l'histoire. Il fit plus: il organisa au Vieux-Colombier une sorte de séance de lancement. Le Nègre bleu nous dit en effet ceci dans le N° 3 des *Arts à Paris*: « Une façon très inédite de présenter de la peinture a été innovée au théâtre du Vieux-Colombier par Paul Guillaume, le 10 novembre au cours d'une séance « Art et Liberté ». Des tableaux du peintre le plus singulier de la jeune génération, M. Giorgio de Chirico, furent amenés sur la scène du théâtre, tandis que M. Paul Guillaume en faisait connaître les titres mélancoliques, et nous fournissait, sous forme de commentaires, d'intéressantes données sur les inquiétudes complexes autant que profondes qui peuvent agiter un peintre d'aujourd'hui. Les applaudissements d'un public d'élite furent largement compensés par les interruptions tumultueuses de M^me^ Rachilde déchaînée. »

Comme Modigliani, Van Dongen et Derain, Chirico fit un portrait de Paul Guillaume, aujourd'hui à la fondation Barnes. Plus tard, dans l'un des derniers numéros des *Arts à Paris* publié de son vivant (N° 16, janvier 1929) Paul Guillaume signant Jacques Villeneuve protestera avec amertume contre l'oubli de Waldemar George qui, dans une étude sur Chirico, ne mentionne même pas le nom du marchand qui l'avait découvert et « omet de faire allusion à son rôle prévoyant, assidu, courageux ».

Entre 1925 et 1930 la légende montmartroise et montparnassienne commençait à inonder le grand public. Michel-George Michel, Francis Carco exploitaient cette veine, et la déception de Paul Guillaume était grande de voir qu'au prix de « mille inexactitudes, mille fausseté s » ces récits en partie inventés passaient sous silence la place qu'il avait occupée dans la vie de Chirico ou surtout de Modigliani. En juin 1927, il protesta contre cette injustice, dans une lettre ouverte à Francis Carco, qui venait de publier *De Montmartre ou Quartier latin*. « Dans l'ombre du douloureux et génial visionnaire, tu traces quelques silhouettes, sauf la mienne... Dans un petit appartement que j'occupais en 1915, avenue de Villiers, j'avais tant de tableaux de lui que les murs en étaient garnis et que les piles de toiles entassées sur le sol contre les murs, encombraient les pièces au point qu'on y pouvait à peine circuler. Tous ceux de ce temps-là s'en souviennent. Si tu as connu Modigliani chez ce fin gentilhomme qu'est Zborowsky, je suis obligé de te dire que cela ne pouvait être qu'en 1916 ou 1917 ou encore 1918. Excuse cet abus de la chronologie. Mais si à ce moment-là les nus que tu décris avec ta belle exaltation d'artiste ne se vendaient encore ni cher ni aisément, Modigliani était déjà un grand peintre, considéré comme tel par ses pairs et par une élite. Si tu doutes de l'ensemble de ces précisions, je me permets de te rappeler que je possède des paquets de lettres de lui, des photographies prises par moi dans l'atelier que je lui avais loué place Ravignan, des dessins et quatre portraits de moi, peints en 1914 et 1915. En outre, il y a des témoins de ces temps héroïques, au premier rang desquels je cite les peintres Ortiz de Zarathe, Hayden, Picasso, Ozenfant, Larionov, Gontcharova, Serge Yastrebtzof, Lioni; le sculpteur anglais Jacob Epstein, les écrivains Pierre Reverdy, Paul Dermée, Blaise Cendrars et encore l'architecte Perret, M. Dutilleul, les frères De Zayas, Rouveyre, le frère du collaborateur du Mercure de France, etc.; on en trouverait aisément une centaine.

Excuse cette réponse de la vérité à la fable — celle-là d'ailleurs ne méconnaissant point la beauté de celle-ci et ne contestant aucunement, par ailleurs, ses droits entiers à l'indépendance et à la fantaisie. »

C'est Max Jacob qui avait fait connaître Modigliani à Guillaume, en 1914. Jusqu'alors, Modigliani était sculpteur. (Je tiens de M^me^ Jeanne Modigliani, fille de l'artiste, qu'une grande partie de ses sculptures ont été immergées dans le port de Livourne par un cousin, qui désapprouvait cette forme d'art, et a toujours refusé de révéler l'emplacement du trésor!) En 1915, Paul Guillaume loue pour Modigliani un logement rue Norvins, où fut peint celui de ses portraits par Modigliani intitulé « Novo pilota », puis un atelier tout à côté, rue Ravignan, dans laquelle habitait également Max Jacob, dans les poèmes de qui, au cours de ces années de guerre et d'immédiate après guerre, le nom de Modigliani revient si souvent.

« C'est en 1915, écrit Paul Guillaume dans l'article qu'il écrivit en novembre 1920 après la mort d'Amedeo Modigliani, qu'il quitta Montparnasse pour venir s'installer dans un atelier que je lui louai au 13 de la rue de Ravignan, dans cette historique bâtisse de bois qui connut les heures difficultueuses et épiques de Picasso, de Max Jacob, du douanier Rousseau et de tant de peintres plus ou moins célèbres aujourd'hui.

Dès lors il délaissa la sculpture, raréfia ses dessins et se mit à peindre, à peindre comme il vivait, en sentimental, en violent, en inégal, en gaspilleur, et c'est à dessein que j'emploie ce dernier mot subtilement caractéristique de l'existence extraordinaire de Modigliani. Dans son accoutrement loqueteux, il avait une élégance indubitable, un chic, une gentilhommerie à la milord l'Arsouille qui surprenaient et effrayaient parfois. Il fallait l'entendre déclamer pompeusement des vers du Dante devant la *Rotonde*, après la fermeture des brasseries, n'entendant pas les invectives des garçons, ne sentant pas la pluie qui lui mouillait les os. Car ce peintre était poète. Il aimait et jugeait la poésie, non point à la manière froide et incomplète d'un agrégé de faculté, mais avec son âme mystérieusement douée pour les choses sensibles et aventureuses. Au demeurant, sa nature était savoureusement biblique. Je me souviens de m'être présenté à son atelier un matin qu'il dormait encore; je dus le réveiller. Il m'expliqua qu'il avait passé la soirée et une partie de la nuit en turbulente compagnie et me pria de m'asseoir, s'excusant de ne pouvoir me parler sans avoir préalablement fait sa toilette. Je m'inclinai. Modigliani s'empara alors d'un broc de zinc, dont l'anse était absente, et qui tenait lieu pour lui du vase que nos grand-mères ont l'habitude de conserver dans un petit meuble auprès de leur lit. Modigliani qui avait nuitamment fait usage du broc, s'en fut le vider sur l'évier du couloir et le rapporta aussitôt, l'ayant rempli d'eau fraîche. Il me confia alors que c'était une coutume sémitique de se laver le plus complètement possible au lever et que de se rincer la bouche avec de l'eau très fraîche donnait de la lucidité. Aussi ne se fit-il point faute d'avaler quelques gorgées du broc nocturne, après quoi il s'ablutionna copieusement.

Ses dessins au crayon, qu'il dispersa inconsidérément sont souvent décorés de réminiscences poétiques ou philosophiques; ses improvisations de rimes étaient d'une liberté cocasse. Je me souviens de celle-ci:

Il y a dans le corridor
Un homme qui m'en veut à mort.

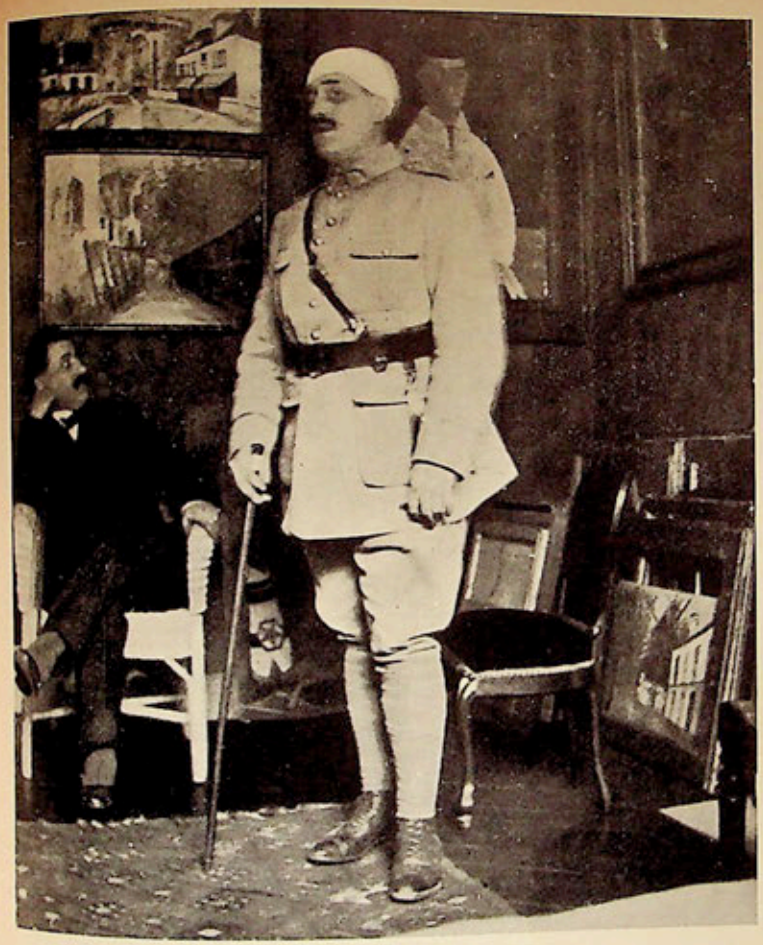
Ou encore:

Ma plus belle maîtresse
C'est la paresse. »

Tel est Paul Guillaume entre vingt et trente ans. Le bilan n'est pas déshonorant, on le voit. D'autant moins qu'il faut ajouter à Chirico, à Modigliani, à l'art nègre, Utrillo, dont il a presque tout possédé, et, parmi les peintres auxquels il s'est passionnément intéressé sans les avoir découverts, Matisse et Picasso, qu'il expose en décembre 1918, au 108 Faubourg Saint-Honoré, où il vient d'ouvrir sa première vraie galerie. Sont exposés aussi Derain, Chirico, Vlaminck, La Fresnaye, Modigliani et Utrillo. Rappelons enfin qu'il comprit dès qu'Apollinaire la lui révéla, l'œuvre de Rousseau, dont il nous a laissé de si beaux exemplaires.

Comme pour clore une période, les *Arts à Paris* cessent de paraître après le numéro de novembre 1920, celui où il est rendu hommage à Modigliani qui vient de mourir, et ne reparaissent que trois ans plus tard. Mais en cette année 1923, la vie et l'activité de Paul Guillaume dont la galerie vient de se transporter au 59 rue La Boétie, se transforment soudainement en raison de l'apparition d'un personnage fabuleux et fastueux: le D^r^ Barnes. Alfred Barnes (1874-1950) a créé, tout amateur d'art le sait, une fondation célèbre à Merion, en Pensylvanie. Cette fondation, à l'origine, n'était pas destinée à être ouverte au public, mais à devenir une sorte de

(Suite en page 70)

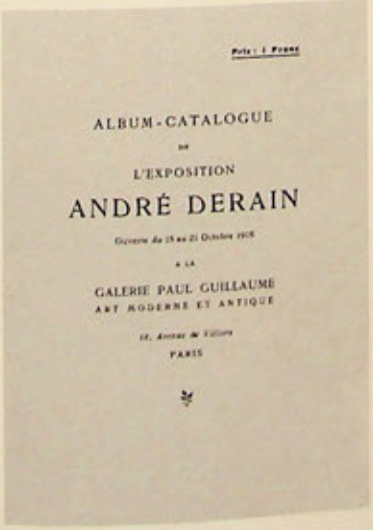


Guillaume Apollinaire dans l'atelier de Paul Guillaume, avenue de Villiers en 1916. Au fond Adolphe Basler.

Paul Guillaume dans l'atelier de Modigliani en 1913.

Paul Guillaume à cheval dans le New Jersey lors d'un séjour auprès du célèbre collectionneur Barnes

Modigliani en 1915 dans son atelier de la rue Ravignan (ci-dessous).



Prix : 1 Franc

ALBUM-CATALOGUE

DE

L'EXPOSITION

ANDRÉ DERAIN

Ouverte du 15 au 21 Octobre 1918

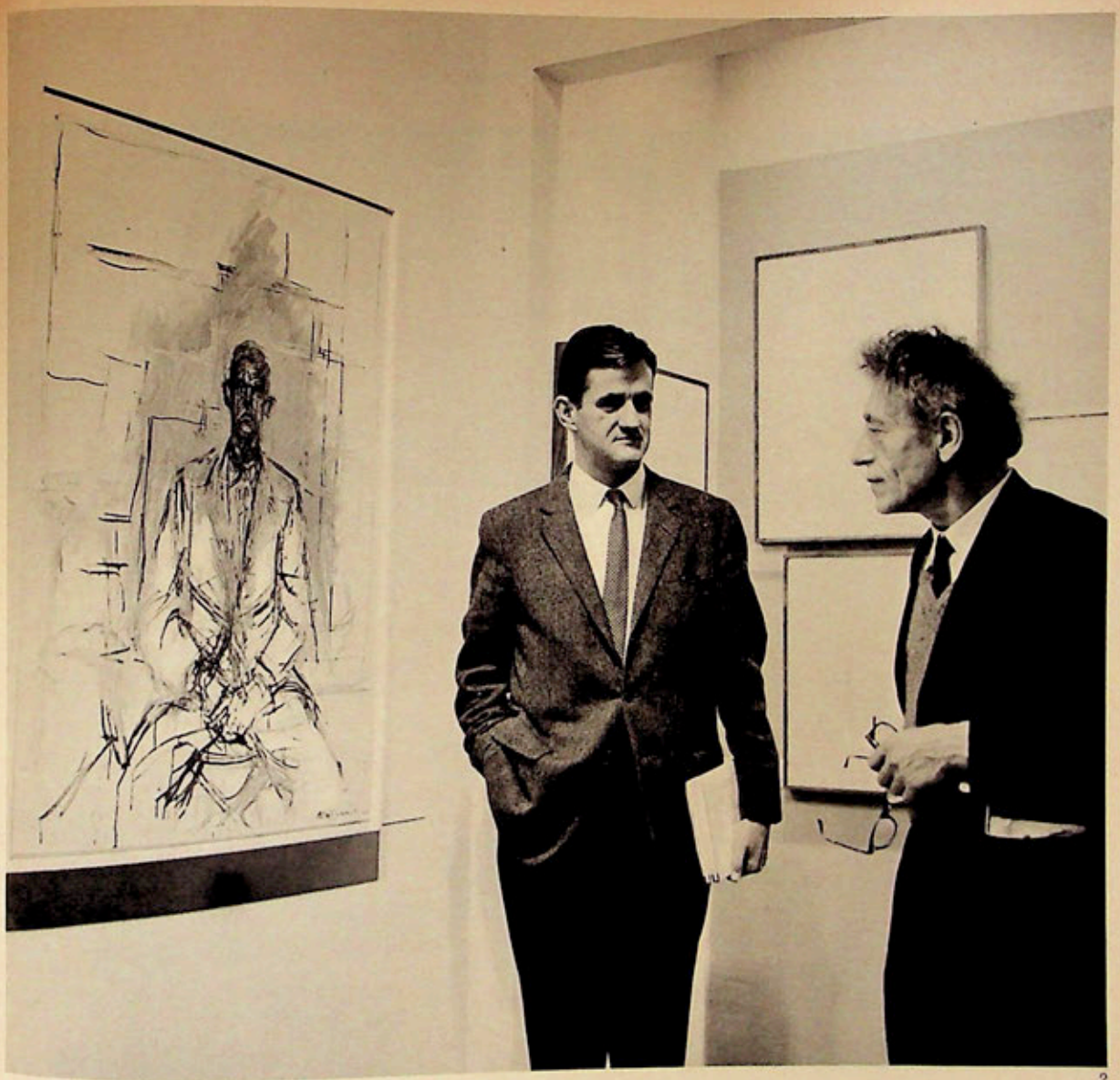
A LA

GALERIE PAUL GUILLAUME
ART MODERNE ET ANTIQUE

16, Avenue de Villiers

PARIS

Couverture du catalogue de l'Exposition Derain préfacée par Apollinaire.



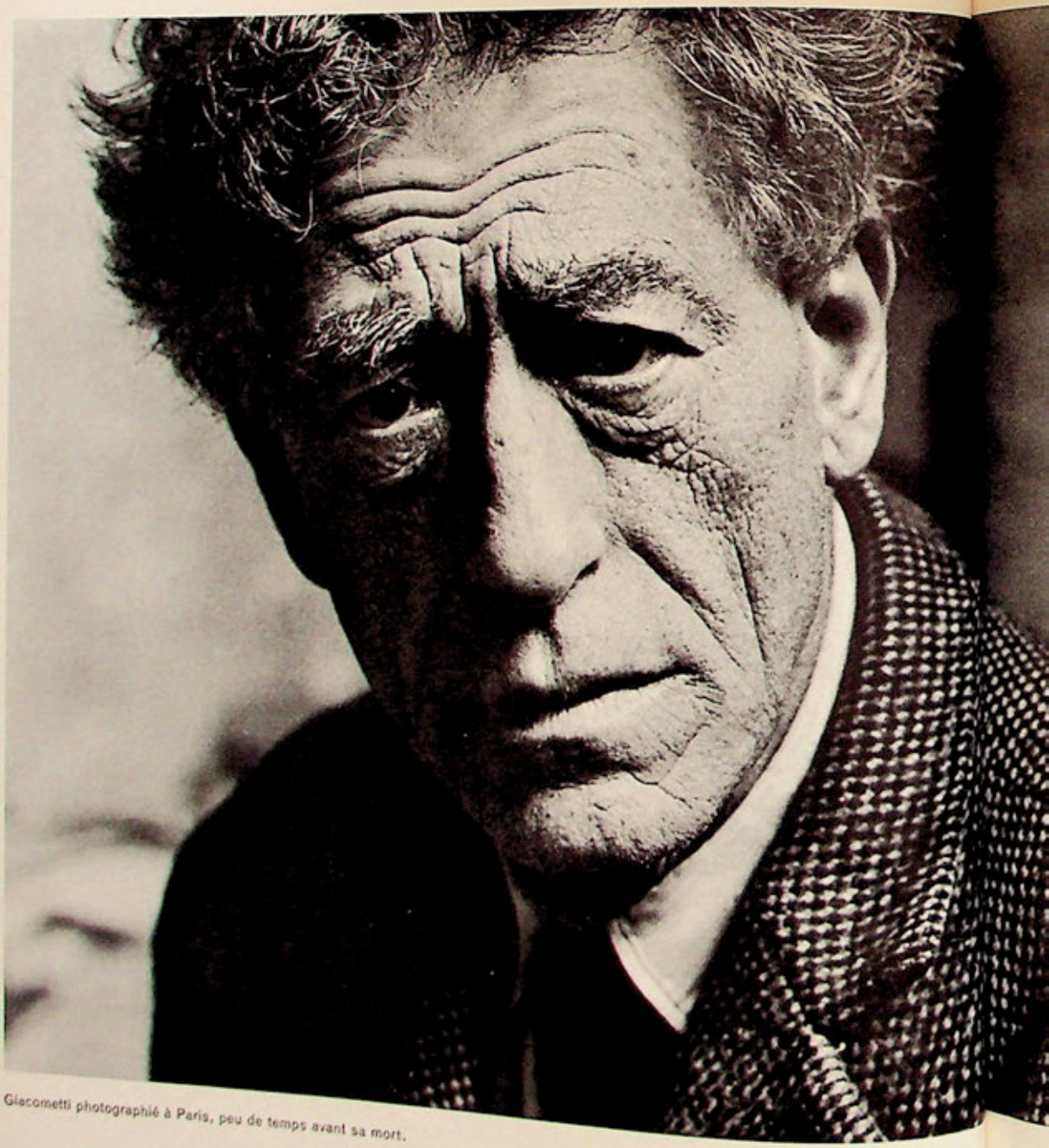
2

In memoriam Alberto Giacometti

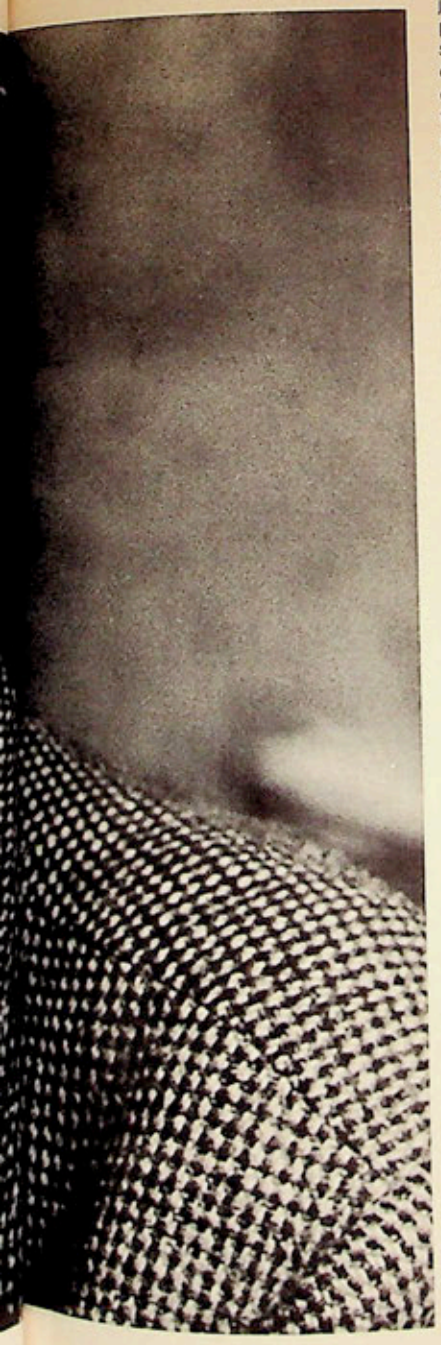
James Lord, ami de longue date du sculpteur, raconte comment celui-ci découvrit New York dans les dernières semaines de sa vie.

1. Alberto Giacometti photographié par sa femme Annette, pendant un moment de détente, dans la cour de son atelier rue Hyppolite-Maindron à Paris.

2. Trois mois avant sa mort, Giacometti se rendit à New York pour la première fois à l'occasion d'une exposition rétrospective de son œuvre au Musée d'Art Moderne. Il est photographié ici avec James Lord, auteur de cet article, devant le portrait qu'il a fait de lui.



Giacometti photographié à Paris, peu de temps avant sa mort.



Il y a quelques années, Giacometti disait: « De plus en plus, je pense que je n'avance pas tous les jours mais que j'avance exactement toutes les heures. C'est pour ça que je travaille plus que jamais. Ça ne revient jamais en arrière, plus jamais je ne ferai ce que j'ai fait hier soir. C'est la longue marche. Alors tout devient pour moi comme une espèce de délire exaltant. Exactement comme l'aventure la plus extraordinaire: je partirais sur un bateau dans des pays jamais vus et je verrais des îles et leurs habitants, de plus en plus inattendus, que cela me ferait exactement cet effet-là. »

C'est fini. La longue marche a pris fin. L'aventure est terminée. Le délire s'est dissipé. Alberto Giacometti est mort. Mais c'est dans la gloire qu'a pris fin la longue marche. L'aventure s'est terminée au milieu des acclamations. Le délire s'est révélé exaltant non seulement pour lui, mais également pour nous.

En vérité, pendant les dernières années de sa vie, Giacometti a reçu toutes les marques d'honneur dont puissent rêver les jeunes gens les plus ambitieux. Mais il acceptait ces hommages avec un détachement à la fois amusé et ironique qui le caractérisait bien. « C'est curieux », disait-il, « que je sois l'objet de tant d'attentions alors que je ne suis qu'un débutant. Car si jamais j'arrive à quelque chose, c'est seulement à présent que je commence à entrevoir ce que ça pourrait être. Mais alors, » ajoutait-il avec un sourire, « peut-être vaut-il mieux être débarrassé des honneurs dès le début, pour pouvoir travailler en paix par la suite. » Cependant il n'opposait à ceux qui voulaient l'honorer ainsi ni résistance ni refus. « On reçoit ce qu'on mérite, » disait-il, et il ajoutait qu'il ne voyait pas pourquoi Sartre, par exemple, avait décliné le prix Nobel, car le fait même d'accepter ou de refuser une distinction de ce genre n'est qu'un détail matériel sans importance. Giacometti se rendait compte qu'un artiste compris et estimé de ses contemporains ne peut échapper à l'admiration et aux témoignages officiels de celle-ci. Les expositions, les prix, les distinctions universitaires, l'attention des journalistes et des photographes, tout cela finissait par encombrer sa vie et par le gêner dans son travail. Pourtant il accueillait ces servitudes avec une grâce aimable et une politesse infaillible, car il reconnaissait que le public avait besoin et droit de prendre part à l'exaltation et à l'aventure de sa longue marche.

Tout à la fin de sa vie précisément Giacometti devait, au sens propre, « partir sur un bateau dans des pays jamais vus », pour y trouver « des îles et leurs habitants, de plus en plus inattendus. » Trois mois avant sa mort il se rendit en effet à New York où une rétrospective de son œuvre avait lieu au Museum of Modern Art. La ville éveilla chez lui moins la surprise qu'une attention passionnée. Désireux de s'y orienter aussi vite que possible, il acheta un plan qu'il étudia avec grand soin, si bien qu'au bout de deux jours il était capable de situer les unes par rapport aux autres les grandes avenues et les rues transversales, et de savoir où se trouvent Central Park, le George Washington Bridge et la Battery.

Sitôt arrivé à New York, avant même d'aller voir sa propre exposition, il se rendit chez une vieille amie qui désirait lui montrer ses œuvres récentes à elle. Ensuite seulement il alla au Museum of Modern Art où il fut accueilli par le directeur et plusieurs conservateurs, qui l'accompagnèrent dans sa visite de l'exposition. Sa première réaction fut un mouvement d'étonnement, mêlé de plaisir et de curiosité. Il y avait là de nombreuses sculptures et peintures qu'il n'avait pas revues depuis des années. Il les aborda avec une sollicitude attentive, comme si les œuvres pouvaient à leur manière être sensibles à sa présence et à l'effort qu'il avait fait en venant de si loin pour les revoir. La présentation intelligente et originale de l'exposition lui plut beaucoup et il déclara à plusieurs reprises qu'on ne pouvait mieux faire. Cependant, quand on lui demanda ce qu'il ressentait à voir tant de ses créations ainsi rassemblées à l'étranger, Giacometti répondit que pour lui le seul intérêt de la manifestation était de lui montrer que toute son œuvre véritable était encore devant lui. Après avoir quitté le musée, tandis qu'il se dirigeait sous une pluie fine vers un bar voisin, il affirma plusieurs fois que rien de ce qu'il avait réalisé jusque-là ne laissait vraiment pressentir ce qu'il espérait produire encore. Une fois de plus, Giacometti se trouvait seul en face de l'absolu, devant l'impossibilité qu'il y a à faire passer une forme de réalité dans une autre sans la trahir.

Les musées de New York l'intéressèrent et il en fit une visite attentive, en dépit de cette remarque: « J'en ai fini avec les musées maintenant ». Au Metropolitan Museum il admira particulièrement plusieurs sculptures grecques de l'époque archaïque, ainsi que deux tableaux, la « Sainte Catherine d'Alexandrie » de Pietro Lorenzetti, et « La Jeune Fille Grecque : Portrait de Mlle Emma Dobigny », de Corot. Il est curieux de noter que ces peintures sont l'une et l'autre d'un coloris assez sourd. Lorsqu'on lui montra le très remarquable ensemble de tableaux de Cézanne, Giacometti déclara qu'il les trouvait trop hauts en couleur. Ce fut là, semble-t-il, sa principale réaction dans tous les musées qu'il visita. « Il y a trop de couleur, » répétait-il, « trop de couleur. Ça me fait mal aux yeux. » Et il est vrai que dans les dernières années de sa vie il a de moins en moins employé la couleur et a fini par peindre presque uniquement avec des blancs, des gris et des noirs.

Dans la Collection Frick l'attention de Giacometti alla surtout à une œuvre

gothique, l'ange de bronze de Jehan Barbet, une grande figure élancée, au sourire lointain, pointant un index en avant. Il admira aussi « La Forge » de Goya. Mais devant les superbes Rembrandt il dit: « Je suis en mauvais termes avec Rembrandt pour le moment ». Cela tenait, expliqua-t-il, au fait que la technique de Rembrandt, sa manière d'employer la pâte, la texture qui en résulte, faisaient écran entre l'œuvre et lui.

La ville même de New York séduisit particulièrement Giacometti, parce que — expliqua-t-il — il faut la juger dans son ensemble et avec un certain recul, plutôt que dans le détail. Un jour, en fin d'après-midi, il fit le tour de l'île de Manhattan en taxi, et fut enthousiasmé par les silhouettes des grands édifices dressés les uns à côté des autres. « C'est comme Venise! » s'exclama-t-il, en réponse à ceux qui lui demandaient ses impressions, et il répéta cette opinion plusieurs fois, expliquant que les deux villes sont très ramassées, tout en lignes verticales, et entourées par l'eau de toute part. Son œil ramenait d'instinct une expérience visuelle à ses caractères essentiels, et lui permettait de percevoir des ressemblances ou des rapports qui n'apparaissent pas de façon immédiate à la plupart des gens.

Pendant cette promenade en taxi, il voulut faire un détour pour aller voir la Chase Manhattan Bank Plaza. Sept ou huit ans plus tôt on lui avait demandé de soumettre un projet de sculptures destinées à cet emplacement. Giacometti avait exécuté plusieurs grandes figures, mais ne s'en était pas senti satisfait en fin de compte, et avait abandonné l'entreprise. Il désirait cette fois voir le site de ses propres yeux. Lorsqu'il se trouva soudain au pied de la haute façade nue et sévère qui le dominait, il fut aussitôt passionné par le problème qui consistait à créer une sculpture assez puissante pour s'imposer sans être écrasée par l'énorme masse. Il allait à grands pas en tout sens, recherchant la place qui conviendrait le mieux pour une telle œuvre, et plus il étudiait l'espace vide devant l'édifice, plus son excitation grandissait. Le soir même, à minuit, il tint à revenir à la Chase Manhattan Bank Plaza, avec sa femme Annette, et un ami; pendant une heure, sur l'esplanade déserte et froide, il examina les diverses positions et proportions qu'on pouvait donner à la sculpture, demandant à son ami de se tenir immobile en tel ou tel endroit, pour mieux juger de l'effet produit. Plusieurs fois dans les jours suivants, il revint encore pour discuter le problème avec l'architecte. La sculpture à laquelle il songeait aurait eu environ sept mètres de haut. Il parla souvent de ce projet pendant son bref séjour à New York, ainsi qu'après son retour à Paris, et il devait le mentionner encore la veille même de son départ pour la Suisse, dont il ne devait plus revenir.

Il nous est facile, après coup, de trouver une signification particulière au fait que Giacometti, durant son séjour à New York, parla souvent des débuts de sa carrière. Lui qui n'avait pas, habituellement, le goût des réminiscences personnelles ou des anecdotes empruntées à son propre passé, il évoqua pourtant à plusieurs reprises, durant la semaine qu'il passa à New York, les premières des quarante années durant lesquelles il devait vivre à Paris. Parmi les nombreuses histoires qu'il raconta, il en est une qui me paraît spécialement révélatrice. C'était encore au temps où il travaillait dans l'atelier de Bourdelle. Il avait exécuté une sculpture que Bourdelle appréciait beaucoup et lui conseillait vivement de faire aussitôt couler dans le bronze. Giacometti refusa. Accepter, expliquait-il, c'était admettre que son œuvre était non seulement admirable, et digne d'être conservée, mais encore parfaite, définitive, immuable. Après cela, dit-il, il n'aurait pu aller nulle part ailleurs. Ainsi, dès le début de sa carrière il adopta l'attitude à laquelle il devait demeurer fidèle jusqu'à la fin: une attitude de doute orgueilleux et de recherche obstinée, sans laquelle il n'y a pas de véritable activité créatrice.

A Paris, après son retour de New York, Giacometti se remit à la tâche avec son acharnement habituel. L'après-midi, il travaillait à un buste de son ami Lotar. Le soir, son modèle favori, Caroline, posait pour un tableau. Le tableau, comme le buste, ne progressaient qu'avec difficulté. « Je ne m'en sors pas, » s'écriait-il, « C'est effrayant! » Mais il poursuivait tout de même son travail sans relâche.

Il était fatigué pourtant. Il n'avait plus l'inépuisable énergie qu'il semblait avoir toujours possédée, et c'était peut-être là, précisément, la raison pour laquelle il poursuivait l'effort plus que jamais, avec une sorte d'obstination fiévreuse. Il finit par consentir à voir un médecin. Le lendemain, assis sur le bord de son lit, fumant un cigare, il expliqua que, selon le praticien, il souffrait d'une bronchite chronique et d'une légère dilatation du muscle cardiaque ; mais il n'y avait apparemment aucun symptôme inquiétant. Et cependant, au bout d'un moment il ajouta: « Ça m'ennuierait beaucoup de mourir maintenant. »

« C'est idiot de dire ça, » protesta un de ses amis qui se trouvait là.

« Pourquoi? Ce n'est pas idiot du tout. Ça m'ennuierait beaucoup. J'ai encore tout à faire. »

Il n'avait pas peur de la mort. Un an plus tôt il avait raconté qu'avant une grave opération, subie en 1963, il avait eu chaque soir en se couchant le sentiment que peut-être il ne se réveillerait plus. Mais après cette opération, qui eût fort bien pu être fatale, il avait éprouvé la joie de vivre avec une intensité renouvelée. Et maintenant, ce qui lui tenait le plus à cœur c'était son travail: « J'ai encore tout à faire ».

La veille de son départ, Giacometti fit la dernière de ses innombrables courses en taxi à travers Paris, et se rendit dans le magasin qui depuis des années lui procurait ses fournitures de sculpteur. Pendant que la voiture le ramenait à son atelier, par la rue qui traverse le cimetière Montparnasse et semble, avec sa triple rangée d'arbres, un chemin de campagne austère, incongru et charmant, il se frappa soudain le genou avec la paume de la main en s'écriant: « Ça paraît impossible à faire! »

« Quoi? » demanda l'ami qui l'accompagnait.

« Faire une tête comme je la vois. Ça paraît impossible à faire. D'ici demain il me faut m'en sortir. »

Le lendemain il quittait Paris pour la dernière fois.

On a dit et redit que l'art de Giacometti symbolise la condition humaine de notre époque. Vraie ou non, cette définition semble passer à côté de l'essentiel. Les œuvres qu'il a créées sont de notre temps en même temps qu'elles en dépassent les limites, par le profond respect qu'il éprouvait pour la vie, et qu'il savait exprimer en termes de toujours. Giacometti aimait les gens et avait avec eux un contact spontané. Pour lui chaque être humain possédait sa personnalité propre et inviolable; il la respectait et ne considérait jamais autrui comme un simple prétexte à ses expériences artistiques. Cette attitude était le reflet de sa propre intégrité en tant qu'homme et en tant que créateur. Quand il a dit: « Je donnerais toute mon œuvre pour une conversation », ce n'était pas une phrase frivole. Quand il a dit: « Dans une maison en feu, je sauverais un chat plutôt qu'un Rembrandt », il exprimait un sens des valeurs sans lequel un Rembrandt n'aurait qu'une valeur matérielle. Giacometti a souvent été décrit comme un homme solitaire, sombre et tourmenté. Et il l'était peut-être parfois. Mais aussi souvent il se montrait gai et communicatif. Il possédait un sens de l'humour très vif, très personnel et adorait les conversations interminables. Les gens les plus simples l'intéressaient, et il traitait toujours tout le monde avec une courtoisie sans défaut.

Il y a longtemps, il a dit: « Je fais certainement de la peinture et de la sculpture et cela depuis toujours, depuis la première fois que j'ai dessiné ou peint, pour mordre sur la réalité, pour me défendre, pour me nourrir, pour grossir; grossir pour mieux me défendre, pour mieux attaquer, pour accrocher, pour avancer le plus possible sur tous les plans, dans toutes les directions, pour me défendre contre la faim, contre le froid, contre la mort, pour être le plus libre possible; le plus libre possible pour tâcher — avec les moyens qui me sont aujourd'hui les plus propres — de mieux

(Suite en page 67.)

L'ŒIL du décorateur

Décoration
Formes nouvelles
Styles d'aujourd'hui

DORMIR ENSEMBLE...
mais... chacun dans son lit !

Pour équilibrer l'agitation bruyante de notre époque survoltée, seul un sommeil *reposé* peut prétendre y parvenir.

Une récente statistique révèle que 82 % des couples n'obtiennent pas le repos indispensable, soit par une conception différente du confort, soit par un déséquilibre dû à une différence sensible de poids, soit enfin parce que le lit est trop étroit ou de qualité médiocre.

Un grand fabricant de literie traditionnelle, M. Péjaudier, a mis au point un lit exécuté « sur mesure » assurant à chacun une totale individualité de confort, même par sommeil agité, grâce à la largeur (de 140 à 200 cm) et à la longueur (selon la taille de l'utilisateur).

En effet, cet ensemble « DUO RÊVE », symbole du confort rationnel, se compose de 2 sommiers et 2 matelas utilisés avec *une seule paire de draps* et une seule couverture.

Les 2 sommiers tapissiers (traités plus ou moins fermes selon le poids ou les préférences de chacun) sont réunis par une invisible fixation mobile.

Ce système assure une plus grande solidité de l'ensemble, facilite manipulation et emménagement.

Les 2 matelas laine blanche et crin animal s'accolent parfaitement grâce à leur façon bordé piqûre anglaise.

Les 2 matelas peuvent aussi être à ressorts (Simmons) ou en mousse de latex (Dunlopillo). Certains clients ont personnalisé leur coucher, en choisissant pour chacun un type de matelas différent.

L'ensemble « DUO-RÊVE » permet l'utilisation rationnelle de sommiers et matelas pour literie de 140 à 200 de large en n'utilisant qu'une seule paire de draps.

L'ensemble « DUO RÊVE » peut être séparé en 2 lits jumeaux en trente secondes.

Les accotoirs mobiles de tête ou de pieds sont exécutés de la hauteur et du style désirés.

Si l'ensemble « DUO RÊVE » doit être fréquemment séparé, chaque accotoir est alors en deux parties solidaires de chaque sommier.

L'ensemble « DUO RÊVE » type « Concorde » permet de faire séparément les lits tout en conservant l'aspect de lit de milieu, car les 2 sommiers montés sur pieds rouleaux pivotent sur l'accotoir de tête.

L'ensemble « DUO RÊVE » peut être exécuté « en blanc » ou habillé d'un tissu d'ameublement fourni par le magasin ou le client.

L'ensemble « DUO-RÊVE » a l'aspect d'un lit de milieu et le confort de lits jumeaux.

Des couvertures spéciales double face, pure laine, de 240×300, sont prévues, ainsi que des alèses coton et des draps.

L'ensemble « DUO RÊVE » est le fleuron de la production du LIT NATIONAL qui fournit toutes les literies classiques et modernes et en assure la réfection.

Le LIT NATIONAL n'a pas de concessionnaire.

Démonstrations-Ventes : LE LIT NATIONAL

2, place du Trocadéro (angle avenue Wilson).
Paris-16e - KLÉ. 05-17 et 01-43.
125, rue Lecourbe, Paris-15e - VAU. 37-04.
27, boulevard de la Villette, Paris-10e - BOT. 11-09.

Fabrication-Ventes : 7, rue Baudin, Le Pré-Saint-Gervais (Seine) - VIL. 88-60.

lambris et boiseries trouvent leur place dans tous les "séjours"

ils apportent la chaleur, la noblesse du bois sur le mur du sol au plafond

on y accroche (sans parties métalliques) autant d'étagères et d'éléments que nécessaire.

nous vous enverrions volontiers notre dépliant spécial concernant les lambris ou si vous êtes intéressés par l'ameublement contemporain en général notre catalogue couleur 72 pages, gratuitement bien entendu.

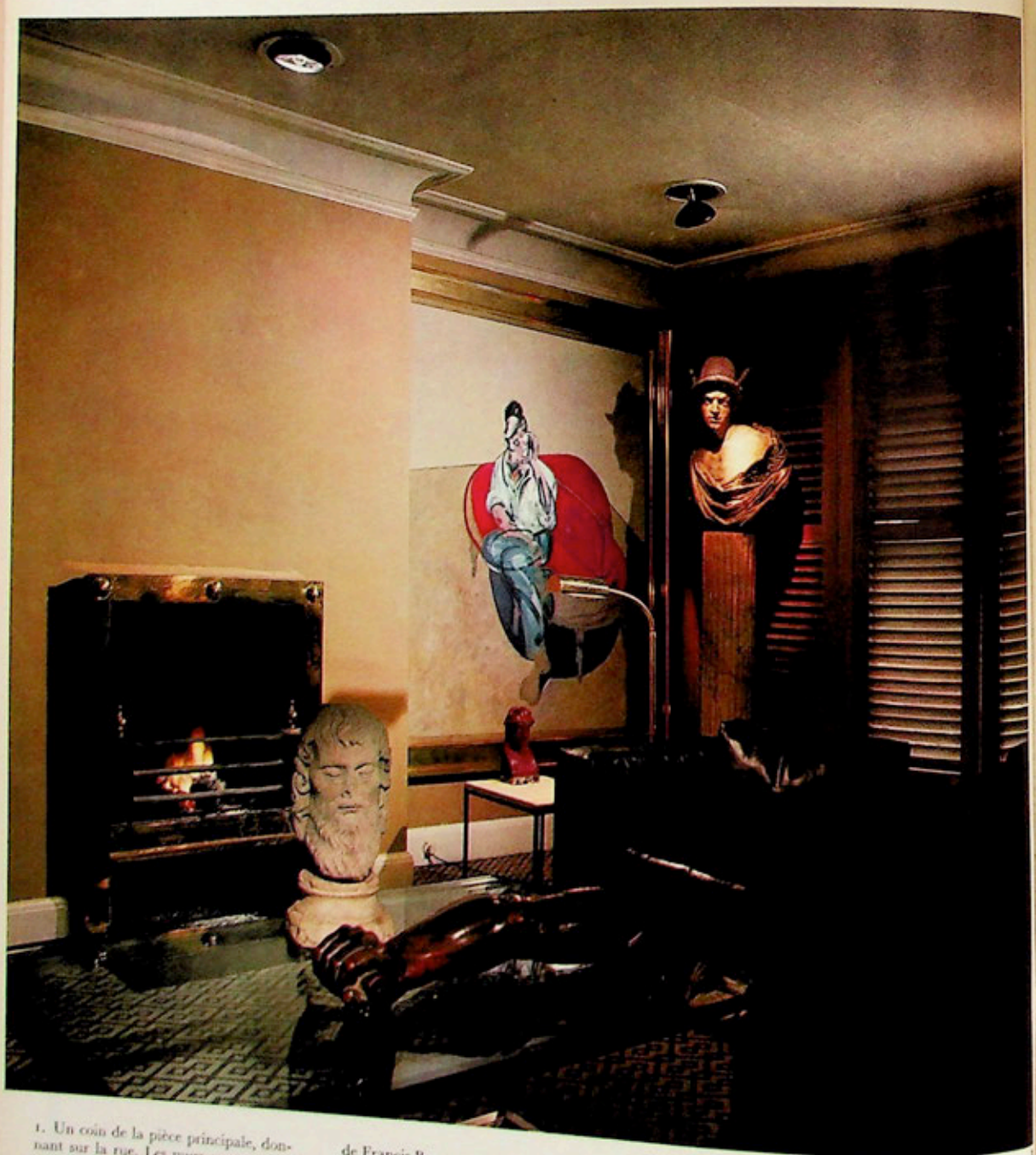
ENSEMBLIER ET DÉCORATEUR

BOBOIS + ariad

atelier de recherche d'idées d'aménagement et de décoration

92-98 BOULEVARD DE SÉBASTOPOL PARIS - Tél. 887-10-50

pub. j.-p. boisseau



1. Un coin de la pièce principale, donnant sur la rue. Les murs sont recouverts d'un simple papier d'emballage dont les chaudes tonalités font parfaitement ressortir les tableaux. Une peinture de Francis Bacon occupe entièrement l'une des parois. Sur la table basse, un bras romain en bronze. Sculptures de marbre antique.
2. Un autre angle de la même pièce. Le tapis à motifs géométriques, en deux tons de brun, a été dessiné par David Hicks. Le portrait romantique à droite et les bustes antiques sont éclairés par des projecteurs placés sur le sol et au plafond.

Papier d'emballage et flanelle grise

Photos Marc Lavrillier

A Londres un jeune collectionneur présente ses tableaux sur des fonds inattendus

Keith Lichtenstein, un jeune Néo-Zélandais qui habite Londres, dirige un petit restaurant très couru dans King's Road. Il désirait habiter au-dessus, parmi ses tableaux de Francis Bacon et sa collection de sculptures classiques. Mais les locaux disponibles, dans cette maison toute en hauteur, étaient des pièces minuscules resserrées comme les alvéoles d'une ruche, avec une cuisine au-dessus. Appliquant ses propres idées sur l'aménagement de l'espace, et avec le concours de David Hicks comme décorateur, le maître de maison a enlevé les murs et les cloisons, supprimé ou déplacé les portes. Le résultat est un petit appartement dont le volume principal est occupé par une belle salle de séjour-salle à manger et par une cuisine, dissimulée derrière des panneaux de persienne. Une différence de niveau apporte un élément de variété dans la distribution de la pièce et détermine le coin repas. David Hicks, qui aime généralement utiliser des couleurs vives et contrastées s'est limité ici à une gamme de tons neutres, bruns, noirs et blancs, pour laisser toute leur importance aux œuvres d'art. Les sculptures sont mises en valeur par des spots incorporés au plafond ou posés sur le sol.

3. Vue générale de la partie salon. La nuit, les persiennes intérieures fermées forment une paroi continue de lames de pin non vernies. Tables dessinées par David Hicks. Le sofa de cuir noir vient d'Italie. Lampes de cuivre de San Francisco.

4-5. Le coin repas et le passage menant à la chambre à coucher et à la salle de bains. La cuisine est masquée par les panneaux de persienne répondant à ceux qui garnissent le mur opposé de la pièce. Cette partie est située sur un niveau plus bas, séparé par une balustrade de bois. Deux peintures célèbres de Francis Bacon sont accrochées côte à côte. Chaises anglaises en hêtre de style « gothique » milieu du XVIII^e. (L'une est d'époque, les autres sont des copies). Lustre anglais XVIII^e en étain.

3

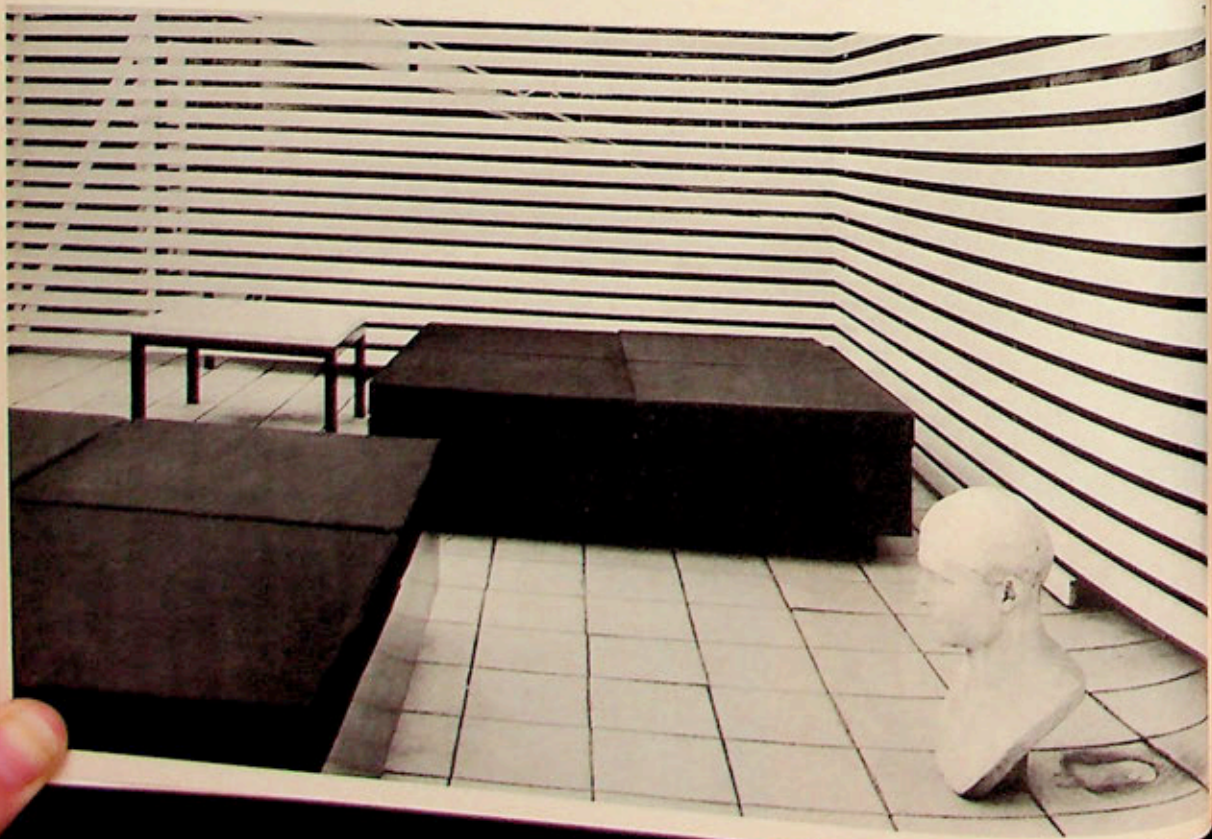
4

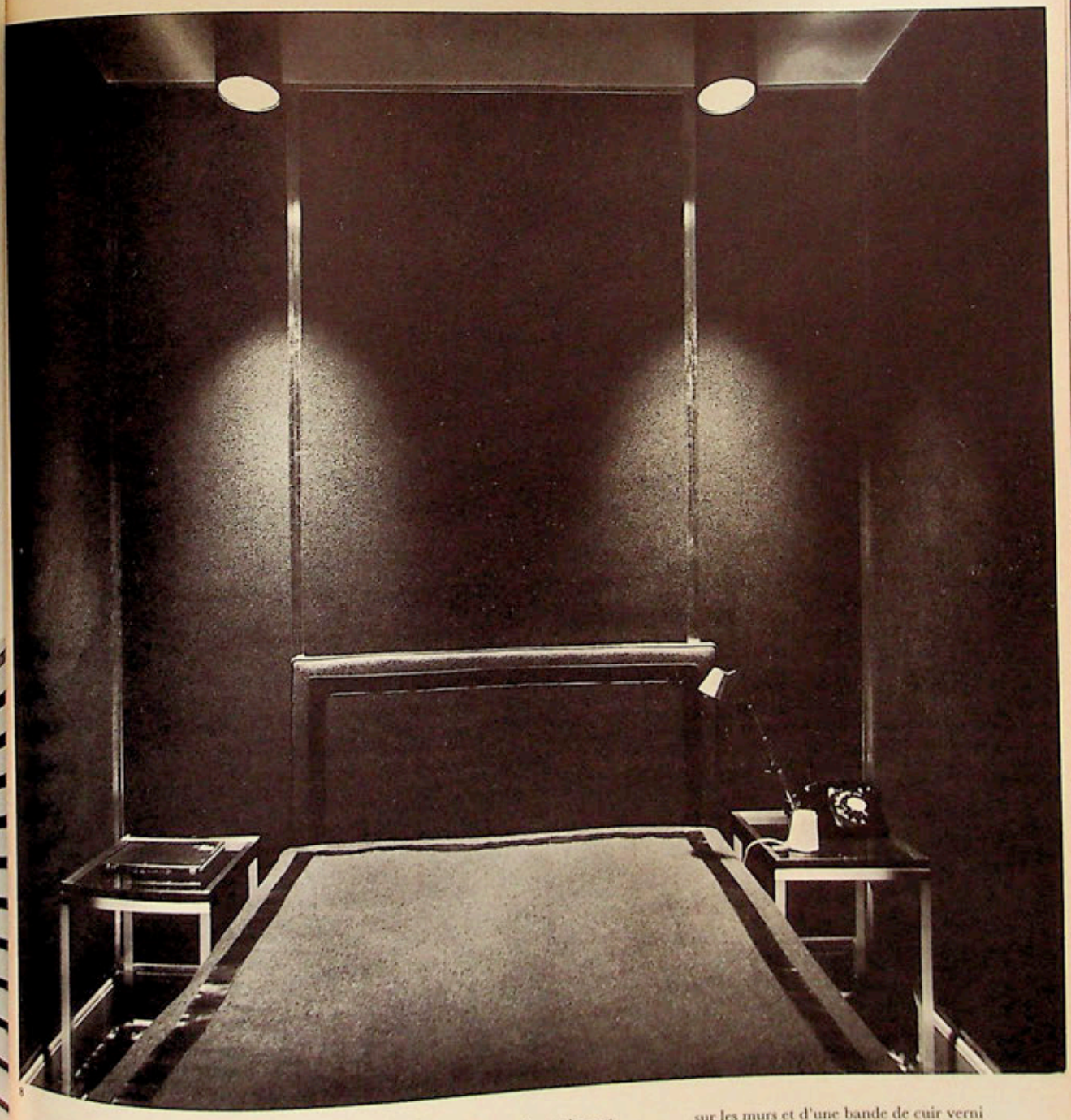
5

6

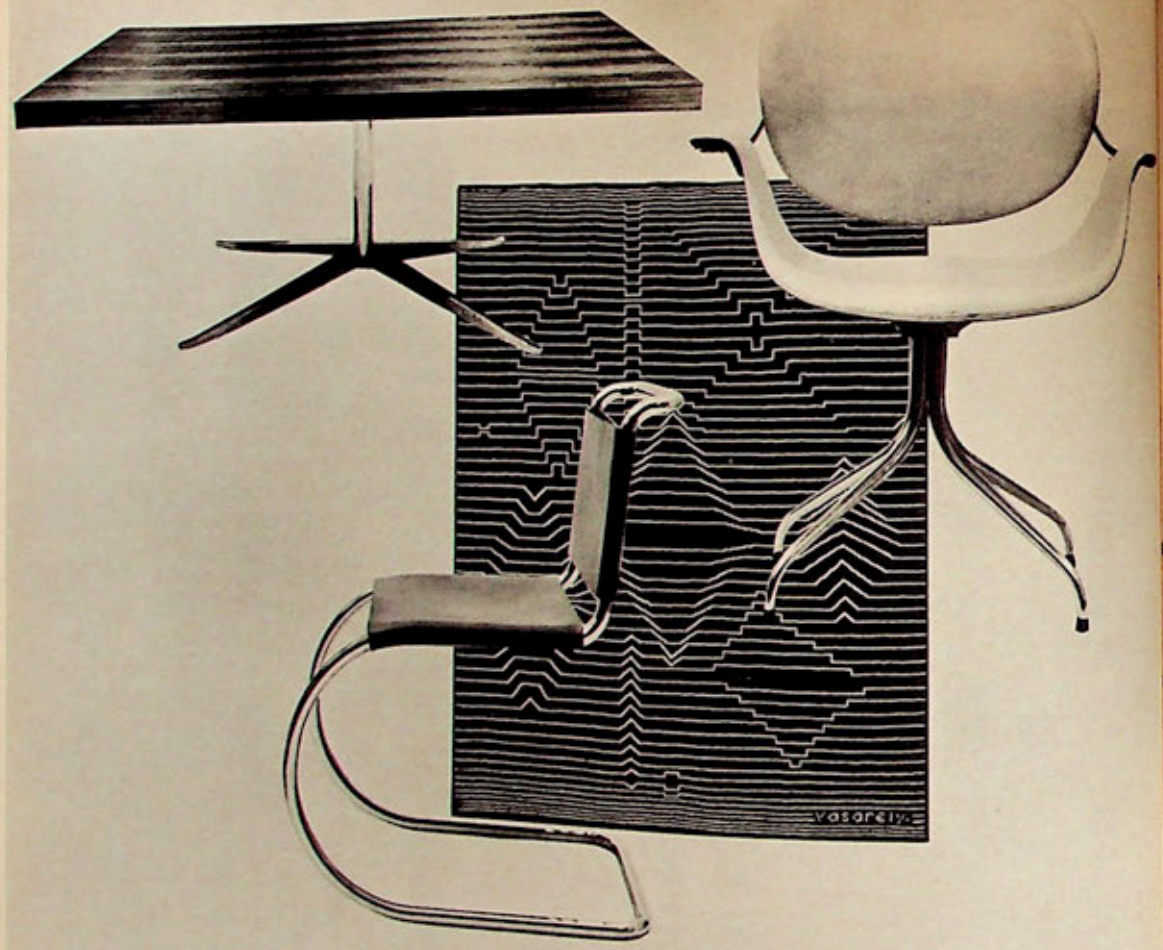
6. Dans le salon, sur la belle console en bois doré de William Kentz, des bustes romains forment un contraste étonnant avec les trois peintures de Francis Bacon accrochées au-dessus.

7. L'aménagement du toit-terrasse est un exemple typique du goût de David Hicks pour les effets décoratifs obtenus par les moyens les plus simples: des lattes de bois peintes en blanc masquent une vue sans intérêt. Des coffres de bois carrés avec des coussins de toile et de caoutchouc mousse constituent des meubles de plein air à l'épreuve des intempéries.





8. La petite chambre à coucher est entièrement tendue de flanelle de tailleur gris foncé. Le couvre-lit, les rideaux, la garniture des portes sont faits dans le même tissu, souligné de baguettes en métal doré sur les murs et d'une bande de cuir verni gris acier sur le couvre-lit et le chevet. La pièce est en réalité carrée, mais des placards dissimulés derrière les cloisons latérales ne laissent libre qu'un petit espace autour du lit.



Meubles et objets d'aujourd'hui

Montages photographiques Marc Lavrillier

Reportage Isabelle Hebey

Les amateurs de mobilier moderne sont de plus en plus nombreux, mais ceux qui souhaitent voir, choisir, comparer les créations, actuelles dans ce domaine, ne savent pas toujours où s'adresser. Les appartements, les bureaux, les villas que nous présentons dans L'Œil comportent souvent des meubles ou des objets contemporains. Mais dans la mesure même où nous nous efforçons de montrer des installations très diverses, photographiées aussi bien en France qu'en Italie, à Londres ou à New York, les éléments qu'on peut y remarquer sont parfois difficilement accessibles. Nous avons donc demandé à Isabelle Hebey, la jeune décoratrice dont nous avons souvent présenté des réalisations (voir L'Œil nos 106, 112 et 132), de faire une sélection en limitant son choix aux seuls modèles vendus et diffusés en France. Les éléments photographiés ici sont tous de qualité et peuvent s'intégrer au cadre de la vie d'aujourd'hui et de demain. Certaines d'entre elles ont été conçues depuis un an à peine. D'autres, qui remontent aux années 20, n'ont rien perdu de leur jeunesse.

1. Table-bureau en noyer, sur piétement d'acier chromé, dessinée par Florence Knoll. Tiroirs incorporés avec deux écritoires (Knoll International).

2. Fauteuil de Nelson en polyester sur piétement chromé (Mobilier International). **Derrière un bureau Louis XIV... pourquoi pas ?**

3. Une tentative passionnante pour renouveler le décor contemporain : ce tapis de Vasarely, édité par Denise René (La Demeure).

4. Chaise en cuir et chrome de Mies van der Rohe (Knoll International) : **une grande antiquité de demain.**

5. La lampe en tôle laquée blanche reçoit des spots également laqués blancs, réglables et coulissants sur une tige d'acier chromé (D.M.U.). **Posé au sol ou accroché au plafond, ce système permet de mettre en valeur tableaux, sculptures, plantes vertes ou vases de fleurs.**

6. Encore un beau tapis moderne, celui de Messagier (Galerie La Demeure).

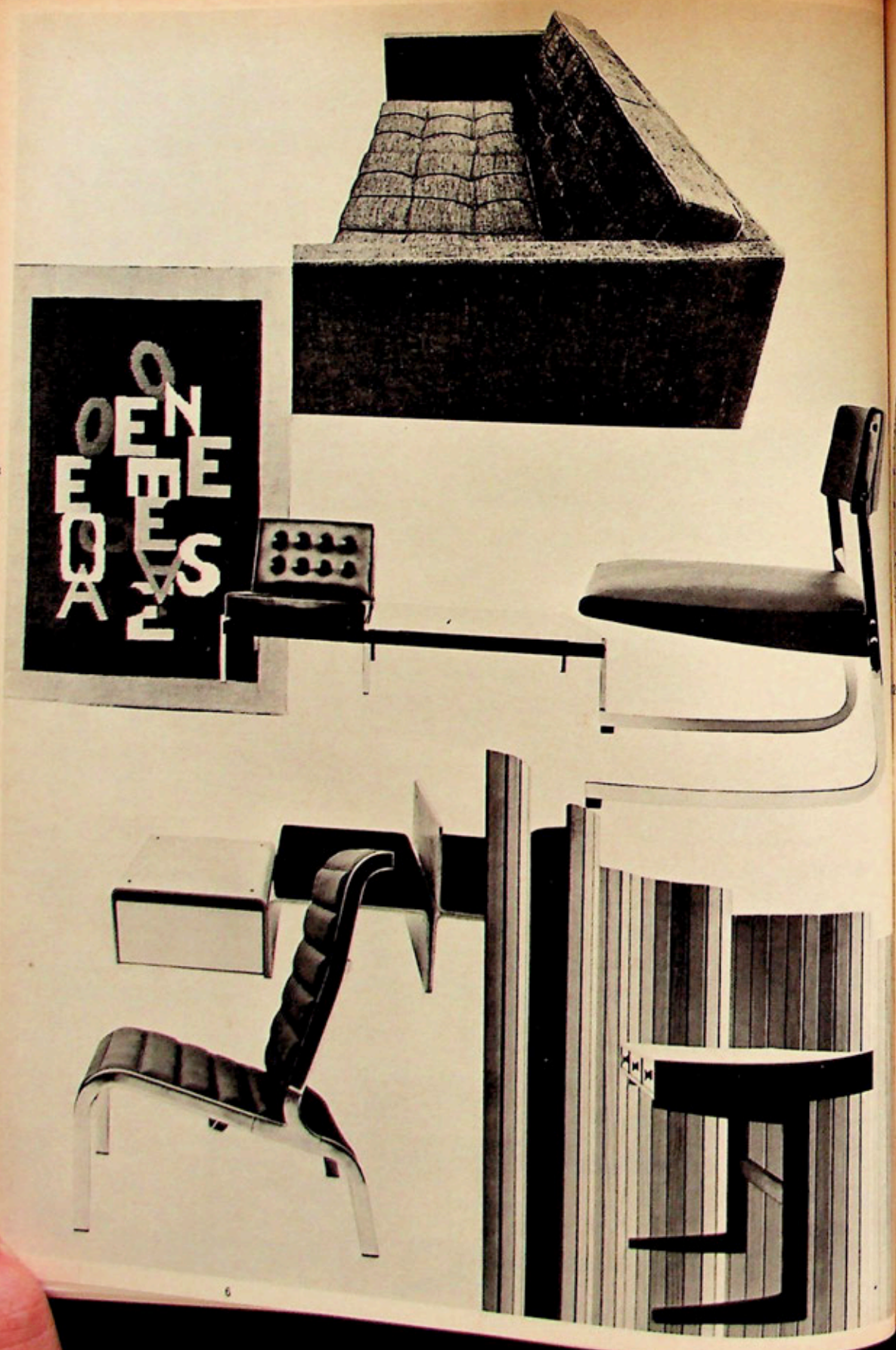
7. Fauteuil dessiné par Kukkapuro. Il est en fibre de verre moulée, avec une housse de cuir (Formes Finlandaises).

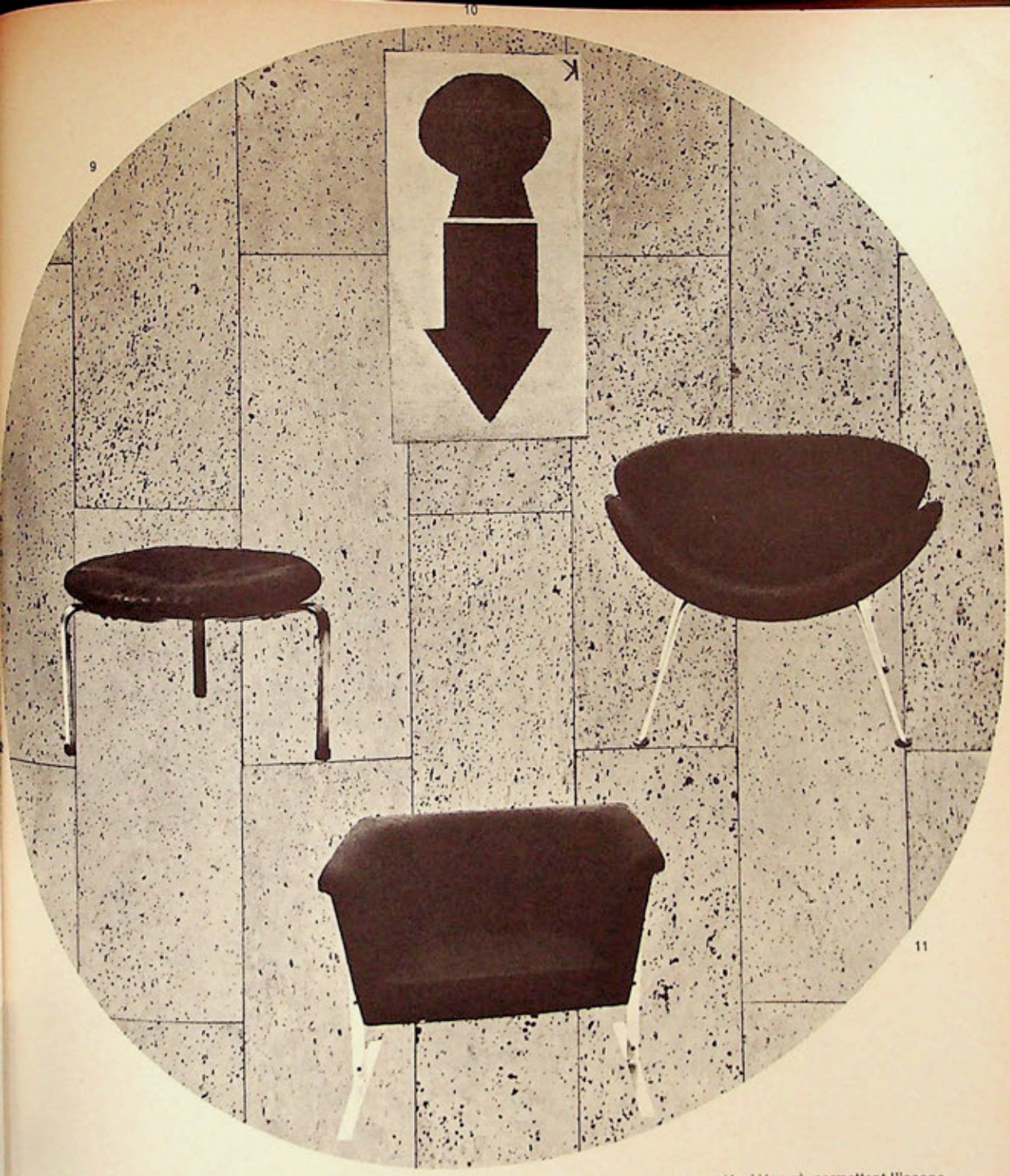
8. Capitonnées de cuir, deux chaufleuses juxtaposables formant canapé. Dessinées par Poul Kjaerholm, elles sont sans piètement, à fixation murale d'acier chromé et peuvent donc être placées à la hauteur désirée : une forme classique, une utilisation très moderne (Mobilier International).

9. Chaise longue de Charles Eames en palissandre et cuir (Mobilier International) : elle trouve également sa place dans les intérieurs anciens les plus luxueux.

10. Fauteuil de Eames en aluminium matelassé de naugahyde (Mobilier International), près d'une table basse de Mies van der Rohe (Knoll International) faite d'une dalle de verre sur piétement d'acier chromé : un classique s'accordant à tous les grands styles.

11. La télévision de Deker (Innovation) en métal laqué gris et noir est un bel objet, un élément de décor, qu'il ne faut plus cacher.





1. Un très beau lit-canapé ouvrant, dessiné par Charles Sévigny (Knoll International).

2. Chaise en acier chromé et cuir (Steiner).

3. Fauteuil en cuir boutonné et table à dessus de lamifié, sur un même piétement en méplat d'acier étiré (D.M.U.).

4. Un écran léger, sobre et efficace : ce paravent en lames de bouleau naturel ou laqué (Formes Finlandaises).

5. Petit bureau-secrétaire en palissandre (Boutique Danoise).

6. Fauteuil-chaufferuse de Mourgue, en cuir capitonné (Plan System Airborne).

7. Dessiné par Roger Legrand, des éléments en bois moulé à assemblages multiples : sièges, coffres à jouets, table, bibliothèque, bancs, etc. (Steph Simon).

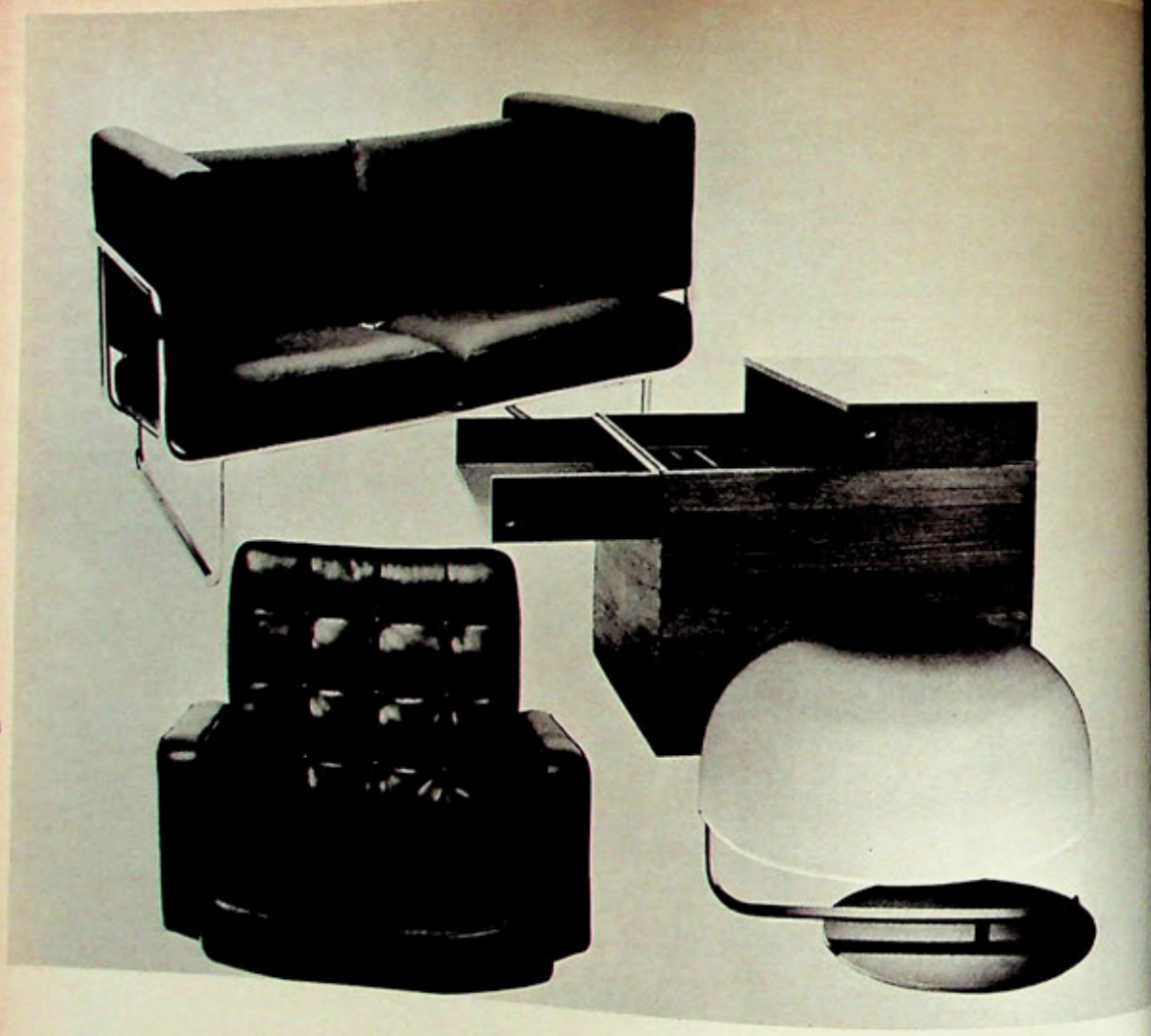
8. Dessiné par Kijno et conçu spécialement pour les chambres d'enfant, ce tapis, sélectionné par Jacques Damase est tissé à la main en Espagne suivant la tradition du XVI[e] siècle (Knoll International).

9. Dans les chambres d'enfant, salles d'eau, bureaux, salles de jeu, bibliothèques, des dalles de liège naturel, aux tons clairs et lumineux (Au Liégeur), permettent l'insonorisation et les épinglages ne laissant pas de traces.

10. Un autre tapis de Kijno, sélectionné par Jacques Damase et fabriqué à la main en Espagne (Knoll International).

11. Un fauteuil demi-lune de Paulin, très pur de ligne, un autre, absolument carré, dessiné par Harcourt. Ils sont recouverts de tissu, avec piétement d'acier (Meubles et Fonction. Collection Artifort).

12. Tabouret rond en acier chromé de Poul Kjaerholm (Mobilier International).



1. Canapé à deux places, cuir et chrome, dessiné par Théo Jacob (Plan System Airborne).

2. Bar sur roulettes en teck à couvercle laqué orange (Maison Suédoise).

3. Lampe de bureau, de chevet, ou de salon. L'abat-jour est en perplex, le socle en métal laqué (Collection O'Luce. Formes Nouvelles).

4. Fauteuil de Vincent Cafiero, capitonné de cuir noir (Knoll International). C'est un merveilleux fauteuil de bureau, qui s'adapte à tous les styles.

5. Pour des cloisons légères ou des rideaux de lumière, clostra en polyester (Dubigeon-Normandie).

6. Plusieurs solutions pour les revêtements de sols, murs, portes de placards, plans de travail : Feuilles d'aluminium (Société Commerciale Métallurgique),

7. Panneaux d'acier inox (Ugine-Gueugnon Uginox, Fabrication Kraemer) ou

8. Polyrey mat noir « ébène ».

9. Spot réglable sur rotule, fixé à une tige d'acier inox. (Création Arteluce, Meubles et Fonction et Galerie M.A.I.).

10. L'abat-jour métallique, est celui d'un lampadaire dessiné par Castiglioni dont la tige d'acier inox, réglable et coulissante, est en forme d'arc de cercle, sur piétement de marbre (T.V.).

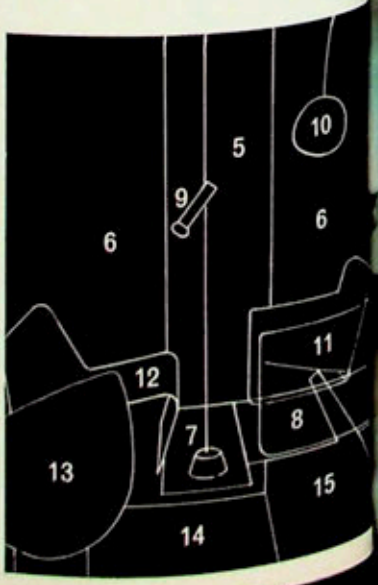
11. Fauteuil de Breuer, en chrome et cuir, démontable. Dessiné en 1925 par Marcel Breuer, qui l'appelait « machine à s'asseoir », il est toujours d'avant-garde (Edité par T.V.).

12. Fauteuil en fil d'acier inox (Ugine-Gueugnon). C'est un prototype dessiné par Motte, fabriqué par Cormacchia.

13. Une autre lampe de Castiglioni (T.V.) dont la coupole en verre et métal laqué diffuse la lumière en évitant l'éblouissement.

14. Table basse dessinée par le Japonais Ssori, en cuivre et bois laqué noir, avec un abattant formant bar (T.V.).

15. Ce pick-up de Braun (chez Steph Simon) en tôle d'aluminium laquée, avec dessus aluminité satiné et couvercle en plexiglas, est une grande réussite de l'esthétique industrielle.



1. Les boiseries d'auj
eaux préfabriqués de
bué, en chêne, noyer
Pictural-Sedeco).

2. Pour les revêtemen
alles d'eau, des pan
acier inox (Ugine-G
les murs, dans les
ols d'entrée, les cha
des briques décora
ges, grises et brun
un dallage de terre
ais et fumée (Carré).
3. Plaque d'émaux 2 >
mme de coloris ora
ufacture de Bria.

4. Table de cuisson é
four en acier inox,
5. Spot réglable en a
orme, fixé sur une tig
Luca (Formes Nou
6. Pare-feu en glace
Isabelle Hebey). Résis
la chaleur, il offre a
laisser voir les flamm
7. Lavabo à cuvette
cuivre décoré argent
8. Chaise dessinée
ent en polyester et fi
un piètement d'alum
de Rilsan. Elle existe
(Knoll International).
9. Réfrigérateur très
porte en acier inox (
10. On a posé dessu
matériable (Polyrey)
près gaie avive les te

14. Chaise dessiné
de cuir sur piéte
15. Dessinés par
acajou laqué blan
différents, jardinièr
et Rochet).
16. Tabouret gain
feuille d'aluminium
caoutchouc (Tricnet).
17. Évier en acier
de bonnes et de r
peuvent dans un p
18. Cuisinière mo
sur commande au
et de vos exigenc

1. Les boiseries d'aujourd'hui : des panneaux préfabriqués de 2 m. 20 à 3 m. 05 de haut, en chêne, noyer, frêne, orme, etc... (Decowall-Sedeco).

2. Pour les revêtements des murs dans les salles d'eau, des panneaux en losanges d'acier inox (Ugine-Gueugnon). Pour les sols et les murs, dans les salles d'eau, les halls d'entrée, les chambres d'enfant :
3. des briques décoratives flammées 20×10, roses, grises et brunes ou
4. un dallage de terre cuite flammée de tons gris et fumée (Carré).
5. Plaque d'émaux 2×2 dans une belle gamme de coloris orange, bruns, kaki (Manufacture de Briare).

6. Table de cuisson et
7. four en acier inox,à encastrer (Scholtes).

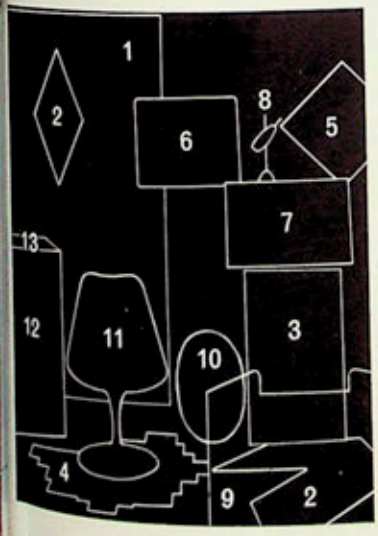
8. Spot réglable en aluminium et métal bruni, fixé sur une tige d'acier. Création O'Luce (Formes Nouvelles).

9. Pare-feu en glace « Sécurit » (Création Isabelle Hebey). Résistant aux chocs et à la chaleur, il offre aussi l'avantage de laisser voir les flammes du feu de bois.

10. Lavabo à cuvette ovale à encastrer, en cuivre décoré argent (Cocer).

11. Chaise dessinée par Saarinen. La coquille est en polyester et fibre de verre moulés sur un piétement d'aluminium moulé recouvert de Rilsan. Elle existe en blanc et beige (Knoll International).

12. Réfrigérateur très pur de forme, avec porte en acier inox (Neft-Dami).
13. On a posé dessus une plaque de lamifié inaltérable (Polyrey) dont la couleur orange très gaie avive les tons métallisés.



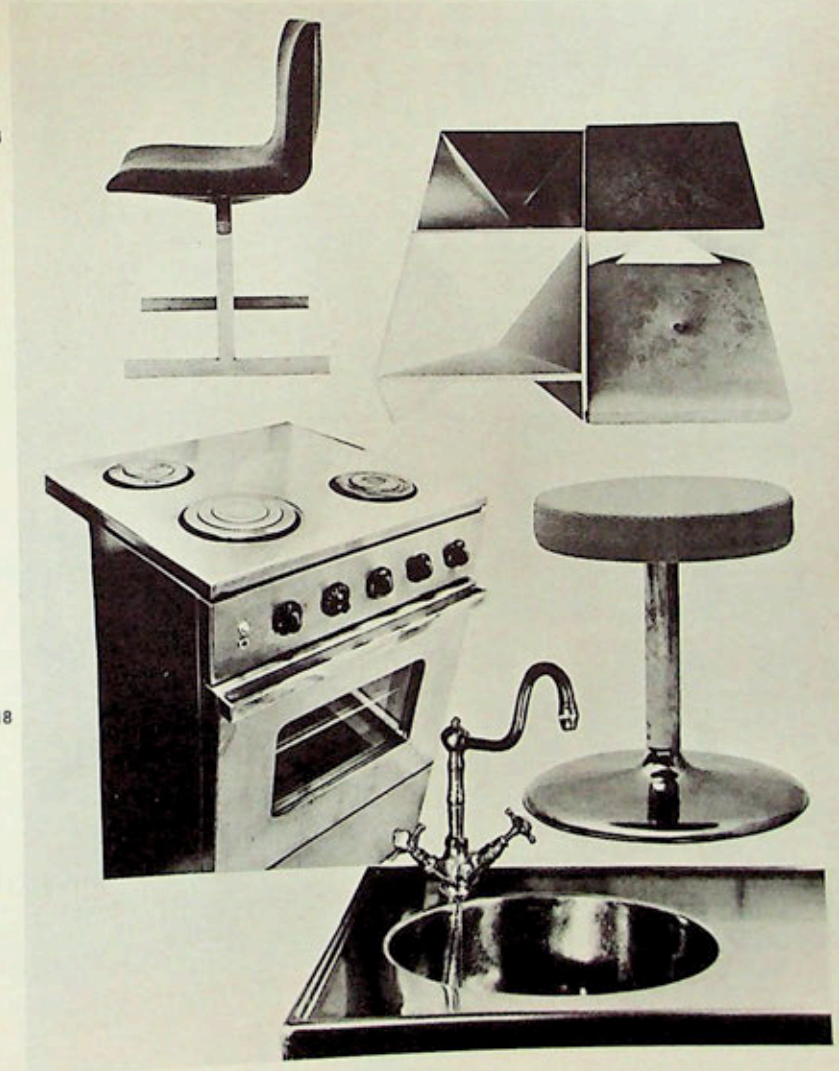
14. Chaise dessinée par J. A. Motte, tapissée de cuir sur piétement chromé (Charron).

15. Dessinés par Paulin, des éléments en acajou laqué blanc formant table à volets dépliants, jardinière, siège, réserve (Bobois et Roche).

16. Tabouret gainé de skai à piétement en fonte d'aluminium sur colonne d'acier chromé (Thonet).

17. Évier en acier inox (Johnson). Les cuves de formes et de mesures différentes s'inscrivent dans un plan lisse et plat.

18. Cuisinière mobile en acier inox, réalisée sur commande aux mesures de vos besoins et de vos exigences (Mafram).



Le charme et l'humour du premier « Art Nouveau », celui de 1900, ont remis à la mode les papiers comme celui qui sert de fond à notre photo (Société Française des Papiers Peints).

1. En haut, un canapé en bois et cuir (Boutique Danoise) et
2. un fauteuil pivotant en acajou recouvert d'agneau glacé (Henri Béchard).

3. En cuir naturel, un canapé réglable et multipliable par éléments (Halard).

4. Au centre, une lampe projecteur habillée de fils de soie de nylon (Collection Artelucé. Formes Nouvelles et Galerie M.A.I.).

5. Médailler, ou coffre à bijoux en palissandre sur piétement recouvert de rilsan blanc ou noir. L'intérieur des tiroirs est garni de laminé blanc. (Collection Hermann Miller, Mobilier International).

6. Tabouret de Mies van der Rohe, en cuir capitonné sur piétement chromé en X (Knoll International).

7. Encore un canapé en cuir, profond, confortable, s'alliant à tous les styles (Maison Suédoise).

8. Lampe faite d'une boîte à thé en tôle, à décor 1900, sous un abat-jour noir (L'Epi d'Or).

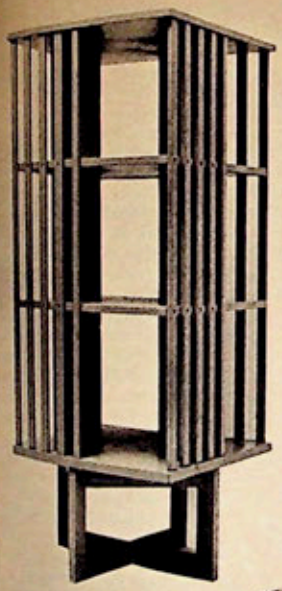
9. En cuir brun foncé, le canapé Chesterfield ; licence américaine (Krieg et Zivy). Elles ne peuvent pas gauchir ou se gondoler et fonctionnent sans aucun bruit.

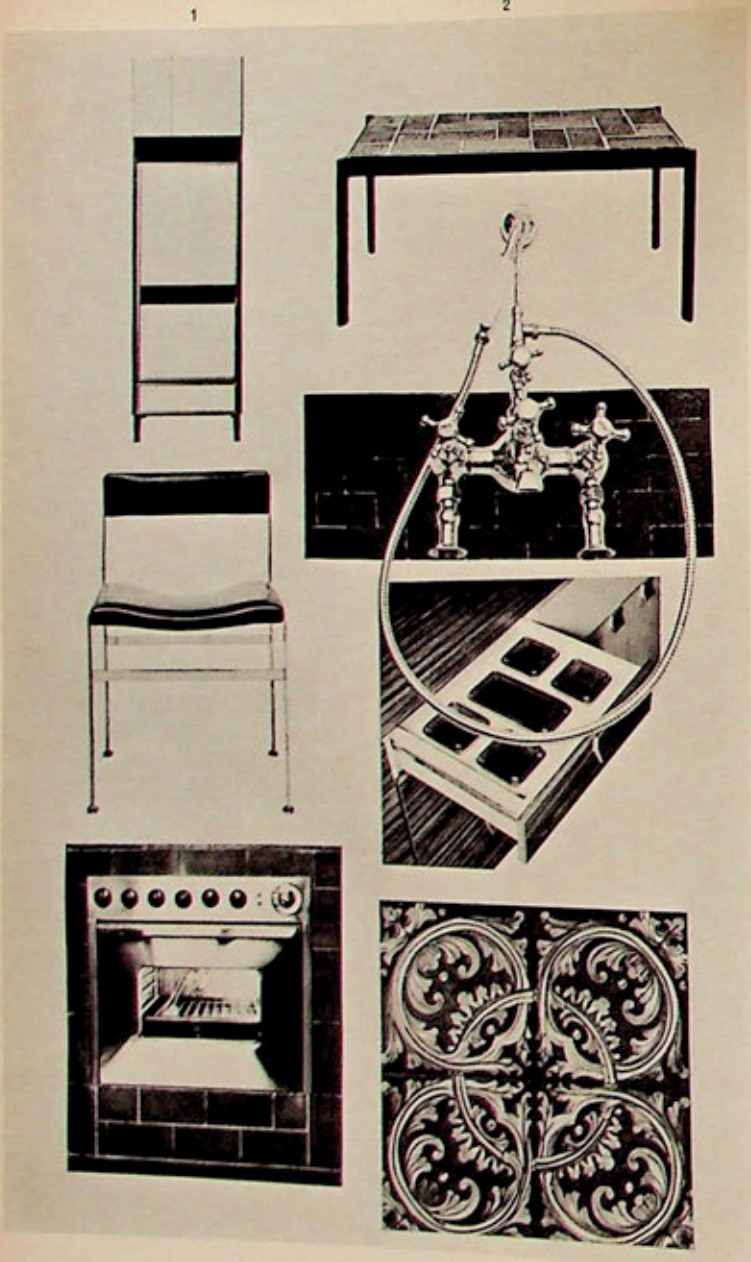
11. Fait d'un cône en tôle laquée blanche ou noire, ce lustre s'accorde à tous les styles (Mobilier International).

12. Devenue elle aussi classique, la table ronde de Saarinen, à dessus de marbre blanc noir ou à veines dorées, sur piétement en aluminium moulé recouvert de rilsan blanc ou beige (Knoll International).

13. Dessiné par Saarinen, fauteuil à coquille moulée en polyester et fibre de verre sur piétement d'aluminium moulé recouvert de rilsan. Il existe en blanc ou en beige. C'est l'un des plus beaux sièges contemporains dont la mode s'est déjà emparé (Knoll International).

14. Bibliothèque tournante en bois laqué (Maison Suédoise).





1. Eléments de cuisine en formica blanc cerclé de noyer verni au polyester, dessinés par l'architecte Gian Caze (Forum-Boffi).

2. Table à dessus de brique sur piétement en fer peint noir (Maison et Jardin).

3. Devant un panneau de dalles d'ardoises 20 x 10, brutes de fente (Ardoisières d'Angers), une robinetterie éditée sur un moule 1900, nickelée, dorée ou bronze (L'Epi d'Or).

4. Tiroir en bois lamifié équipé de bacs en matière plastique (Comera).

5. Carreaux de céramique réalisés sur un motif du XVII[e] siècle italien (Comptoir de la Mosaïque et du Carrelage).

6. Four en acier inox à encastrer (Maſram).

7. Chaise capitonnée de cuir à piétement d'acier étiré chromé. Assemblage par vis (D.M.U.).

Adresses des Maisons mentionnées dans cet article :

Airborne-Plan System, 3, rue de Grenelle
Ardoisières d'Angers, 52, boulevard du Roi-René, Angers
Artifort, 20, rue Hoche, Puteaux
Au Liégeur, 47, avenue Bosquet
Henri Béchard, 17, rue du Cherche-Midi
Bobois et Roche, 92-98, boulevard Sébastopol
Carré, 131, quai de Valmy
Charron, 3 ter, boulevard de Charonne
Cocer, 83, rue Hoche, Colombes
Comera, 75, boulevard de Courcelles
Comptoir de la Mosaïque et du Carrelage, 53, rue du Général-Brunet
Decowall-Sedeco, 24, rue Saint-Lazare
La Demeure, 30, rue Cambacérès
D.M.U., 85 bis, avenue de Wagram
Dubigeon-Normandie, Sartrouville
L'Epi d'Or, 7, rue Saint-Jacques
Formes Finlandaises, 9, place de la Madeleine
Forum-Boffi, 16, rue Vavin
Galerie M.A.I., 12, rue Bonaparte
Yves Hallard, 50, Faubourg Saint-Honoré
Innovation, 104, avenue des Champs-Elysées
Johnson, 105, rue du Faubourg-Saint-Honoré
Knoll International, 268, boul. St-Germain
Krieg et Zivy, 9, rue Louis-Lejeune, Montrouge
Mafram, 73, rue Ernest-Renan
Maison et Jardin, 242 bis, boul. St-Germain
Maison Suédoise, 125, av. des Champs-Elysées
Manufacture de Briare, 50, rue d'Hauteville
Mobilier International, 166, faub. St-Honoré
Meubles et Fonctions, 135, boulevard Raspail
Neft-Dami, 141, rue des Poissonniers
Polyrey, 91-93, boulevard Malesherbes
Scholtes, 23, avenue Parmentier
Steiner, 63, boulevard Raspail
Steph Simon, 145, boulevard Saint-Germain
Société Commerciale Métallurgique, 23, boulevard Richard-Lenoir
Société Française des Papiers peints, 137, rue du faubourg-Saint-Denis
Thonet, 135, rue du Mont-Cenis
T. V., 61, quai de la Tournelle
Ugine-Geugnon Uginox, rue de la Ville-l'Evêque 16,

Ambroise Dubois

Suite de la page 14

publié par Gatteaux et Baltard en 1858 d'après les relevés de Baltard et Percier. Mais la comparaison du dessin et du relevé ne laisse aucun doute que le dessin du Louvre n'a pas servi pour cette décoration et est justement attribué à Niccolò. Par contre le style de tous les dessins que nous avons précédemment examinés, et leur technique, incitent à conserver à Dubois une esquisse qui lui est traditionnellement attribuée au Louvre (23): *L'étude d'ange*; elle surprend tout d'abord puis finalement s'accorde avec le groupe précédent. Le style des raccourcis rappelle les compositions tardives de Dubois, par exemple les tableaux de la chapelle haute Saint-Saturnin dont les fragments subsistent au Louvre comme cette *Résurrection* que l'on peut identifier dans les Réserves du Musée en la comparant à la gravure de Castellan d'après les tableaux encore en place.

Un des plus beaux dessins est sans doute la *Psyché* de la collection Pierpont Morgan (fig. 9), étude pour une composition perdue, autrefois à Fontainebleau, dont un inventaire ancien conserve la trace (24). La richesse de la technique (plume sanguine, lavis) sert la grâce de l'inspiration où se marie l'influence primaticienne et parmigianiesque pour composer une des expressions les plus raffinées du maniérisme de Dubois à Fontainebleau. Une belle copie ancienne du tableau original, venant de la collection de Sir Anthony Blunt, a été acquise en 1965 par le château de Fontainebleau.

Dimier a écrit un peu vite, je crois, à propos de Dubois que « ses tableaux, chose notable, valent mieux que ses dessins » (25). Cette rapide revue de quelques-uns de ses dessins ne permet pas de souscrire à ce jugement. L'inspiration, la grâce ou le brio de certaines des feuilles que nous venons de présenter nous semblent au moins égales et même parfois supérieures aux peintures achevées. Ces exemples permettront peut-être de découvrir de nouveaux dessins: ils aideront aussi à comprendre la faveur soudaine qui s'attacha à Ambroise Dubois à Fontainebleau après la brusque disparition de Dubreuil.

Si vous voulez en savoir davantage

L'article que vous venez de lire est la première étude d'ensemble sur les dessins d'Ambroise Dubois. Pour les autres problèmes abordés dans ce texte, reportez vous aux différentes publications mentionnées par l'auteur.

NOTES

1. A son sujet consulter: Th. Lhuillier, *Une feuille des* [illegible] *du Roi à Fontainebleau*, Bulletin de la Société des Archives de Seine et Marne, IV, 1867, p. 105; Ed. Fetis, *Les artistes belges à l'étranger*, 1857, I, 359, n° 75; L. Dimier: *French painting*, 1904. *La peinture française des origines au retour de Vouet* (1925) et *La peinture française*, 1942; A. Blunt, *Italian Drawings in the Royal Collection at Windsor Castle*, Londres, 1945; A. Blunt, *Nicolò dell'Abbate*, Londres, 1951; J. Adhémar, *Le dessin français au XVI^e siècle*, Lausanne, 1954; A. Chastel et J. Thuillier, *La peinture française de Fouquet à Poussin*, Paris, 1964. Il paraît extraordinaire que Karel van Mander ne cite même pas le nom de Dubois d'origine flamande dans ce qui le parle bien de Dubreuil et de Fréminet: certes, cette lacune peut être expliquée par la gloire très tardive de Dubois, mais prouve bien, surtout, aussi, l'obscurité de ses successeurs et que sa renommée n'égala jamais celle de Dubreuil et de Fréminet car Van Mander ne cite que les artistes français les plus célèbres.

2. Au sujet de ces peintures, nous citerons la référence à l'inventaire de Bailly (1709), publié par Engerand en 1899 (Bailly, Inventaire des tableaux du Roy, 1709-10).

3. Le problème, compliqué, des descendants de Dubois a été abordé par: Th. Lhuillier, *Une famille de peintres du Roi à Fontainebleau*, Bulletin de la Société des Archives de Seine et Marne, IV, 1867, p. 105; E. Dubois, *Les descendants d'Ambroise Dubois* (Réunion de la Société des Beaux-Arts, XX IV (1900), p. 430-452; Herbet: *Extrait d'actes et de notes concernant les artistes de Fontainebleau* (1901).

4. Parmi les dessins attribués à Dubois, citons à Pontoise *Le Christ au milieu des anges* (?), feuille très ablimée, difficile à juger, dont l'attribution à Dubois ne me paraît pas absolument évidente. Dimier a également attribué à Dubois un autre dessin: *Scipion montant au Capitole* de la Bibliothèque Nationale (B5, Réserve II, p. 17), attribuable, je crois, à un autre artiste (Cf. Les Arts, 1905, octobre, fig. p. 25) *La pêche miraculeuse* (collection G. Seligman), portant au revers le nom de Dubois, paraît différente de tout ce que nous connaissons jusqu'ici. Pourrait-elle correspondre à une manière antérieure de Dubois? Une belle étude de l'Ecole des Beaux-Arts lui a été attribuée par J. Adhémar (*Le dessin français au XVI^e siècle*, 1954, p. 90). Elle me paraît attribuable à Dumée, comme l'avait proposé Dimier, et pour le Cabinet de la Reine, au Louvre.

Je ne connais pas les *Jeux d'enfants* [0,495×0,800 à la pierre noire (avec une annotation au verso de Ph. de Chennevières)] qui lui étaient attribués dans la vente Anatole France (20 et 21 avril 1932, n° 26).

5. *Théagène assistant à Delphes aux Jeux pythiens*, plume pierre noire et lavis de bistre, rehauts de gouache. H. 0,325; L. 0,451. Paris, Ecole des Beaux-Arts. Cf. Le XVI^e siècle européen, Petit Palais (1965-1966), n° 119, reprod.

Je remercie mes collègues du Louvre, de l'Ecole des Beaux-Arts, de la Pierpont Morgan Library, de me permettre de reproduire leurs dessins.

6. *Embarquement de Chariclée*, plume et lavis de bistre. H. 0,260; L. 0,423. Bibliothèque Nationale. Projet pour *Théagène et Calasiris accueillant Chariclée dans leur vaisseau*. Cf. Le XVI^e siècle européen, Petit Palais (1965-1966), n° 120 reprod.

7. Dubois, vente Mariette 1775, n° 10227, *Embarquement d'Hélène*. Encre de Chine rehaussé de blanc.

Le dessin de la Bibliothèque Nationale ne porte ni le cachet de Mariette ni son montage caractéristique.

8. J. Guiffrey et P. Marcel: *Inventaire général des Dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles, Ecole Française*, V, Paris, 1910, n° 3675: *Zénobie déplorant la mort de son époux*. Crayon noir et plume, lavé de bistre. Coins inférieurs coupés. Mis au carreau au crayon noir. H. 0,200; L. 0,158.

9. *Théagène et Chariclée dans la caverne de l'île des Pêtres*. Plume et encre brune, lavis brun et légers rehauts de blanc sur esquisse à la pierre noire. H. 0,184; L. 0,290. Cf. Le XVI^e siècle européen, Dessins du Louvre, Musée du Louvre, Galerie Mollien, 1965, n° 156, reprod.

10. Nous citons le texte d'Héliodore d'après la récente traduction du roman grec dans la collection de la Pléiade. A. Dubois a dû connaître le texte publié à Paris en 1559 (*L'Histoire aethiopique de l'Heliodorus, contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Théagène Thessalien et Chariclée aethiopienne*).

11. Comme l'a très bien vu G. Monnier dans le catalogue de l'exposition de la galerie Mollien (n° 156), qui note que cette seconde composition reprend en l'inversant la pose des personnages principaux.

12. A la craie noire. Collection W. B. Golovin; reproduit grâce à l'autorisation de M. B. Golovin, que je remercie, et à l'intermédiaire de la Frick Art Reference Library, New York.

13. A la plume et au lavis. 0,28×0,467. Je remercie Mr Boon, directeur du Cabinet des Dessins d'Amsterdam de me permettre de publier ce dessin. C'est un projet sans doute pour le huitième tableau aujourd'hui perdu lors des remaniements du *Cabinet de Théagène*. Herbet (op. cit. p. 281 note 1) remarque que le Duc de Luynes, qui relate l'ouverture des portes le 8 septembre 1757, ne parle que de l'élargissement des deux portes dans la Salle de l'ovale et donc du déplacement de deux tableaux; les autres portes furent percées ensuite. Le tableau perdu avait-il été déplacé antérieurement, à cette occasion, ou plus tard? Il est bien difficile de le préciser. Peut-être était-il en mauvais état et fut-il mis au rebut et se perdit, car le Duc de Luynes précise: « On en a fait enlever de dessus toile les peintures que les chambranles de portes ont couvertes et dont les toiles commençaient à se pourrir ». Pourrait-il correspondre à un tableau mentionné dans l'inventaire, après décès, du 5 novembre 1668 du sieur Deverel de Boisjolly, fourrier ordinaire du Roi, concierge de l'hôtel de Retz et grand amateur d'art comme l'a proposé F. Herbet (*L'ancien Fontainebleau*, 1901, p. 88), tableau de la suite de Théagène et Chariclée, et de mêmes dimensions? Cette supposition paraît exclue par le fait que tous les tableaux sont encore mentionnés dans les différents inventaires en 1706, 1708, 1722, alors que, dans *l'Inventaire des objets à transférer à Paris dressé le 17 Prairial an II* (publié par H. Stein, in Annales du Gâtinais, 1912), sont mentionnés seulement: « Dans la galerie dite de François I^er, trois tableaux de *Théagène et Chariclée* ». Le tableau de la collection Deverel de Boisjolly pourrait bien n'avoir été qu'une réplique comme celle de *l'Enlèvement de Chariclée* qui figurait en 1958 sur le marché d'art parisien.

14. Abbé Guilbert (*Description historique du Château, Bourg et Fôret de Fontainebleau*, Paris 1731) et Jamin (Fontainebleau ou notice historique et descriptive sur ant résidence royale, Paris, 2^e éd. 1838) sont cités par Herbet, *Le Château de Fontainebleau* (1913), édité par Stein 1937, p. 279.

15. Inexactitudes dans la description de *Chariclée* dans *Le repos de Théagène* ou dans la *Première entrevue de Calasiris et de Chariclée*.

16. Mentionné par Lavallée dans le *Dessin français du XIII^e au XVI^e siècle* (1930), sans doute sur la foi d'un vieux catalogue qui donne à Dubois ce dessin, comme me le précise M. J.-M. Moulin, conservateur des Musées de Poitiers; j'ai reproduit ce dessin avec le tableau correspondant dans la Revue des Arts (1965) n° 4-5, p. 187, fig. 5.

17. A la craie noire, 0,39×0,523. Kestner Museum, Hanovre, INV. 629. Je remercie le Docteur Irmgard Woldering, Directrice, de me permettre de le publier.

18. Cabinet des Dessins, Musée du Louvre, INV. 33571: Inscription ancienne au revers: Goltzius; à la plume, au lavis, rehauts de blanc. 0,380×0,510.

19. Reproduite également dans Revue des Arts (1965) n° 4-5.

20. Attribué à un anonyme néerlandais. Cuivre, 0,35×0,52. Dans le commerce d'art à La Haye en 1964.

21. Sanguine rehaussée de blanc, 0,216×0,159. Vienne, Albertina (inv. 2674). A. Popham: *The Drawings of Girolamo Mazzola Bedoli*, in *Master Drawing*, 1964, II, n° 3. Le dessin a été exposé par K. Oberhuber (*Parmigianino und sein Kreis*, Vienne 1963, n° 170) sous le nom de Girolamo Marzola; par la suite, K. Oberhuber pensa également à Ambroise Dubois.

22. Cabinet des Dessins, Musée du Louvre, INV. 588. Plume, lavis de bistre, 0,435×0,353. Collection de la Noüe. Cf. Dimier (Les Arts, octobre 1905, p. 18).

23. J. Guiffrey et P. Marcel: (op. cit.) n° 3676: *Etude d'enfant*. Dessin repassé à la pointe. Crayon noir et sanguine. H. 0,365; L. 0,225. Au verso, calque à la sanguine. Collection Jabach.

24. Lorsque j'ai publié le dessin, dans Art Quaterly (IX. 1959, p. 164-168), je n'avais pas pensé à le rapprocher d'une mention d'un inventaire de la fin du XVII^e siècle (Inventaire des tableaux du Roi restés au Cabinet des Peintures du château de Fontainebleau. A.N. 01. 1432, reproduit par Herbet (op. cit.), p. 95) mentionnant *une Psyché peinte sur thoile* par Dubois. Le dessin de la Pierpont Morgan Library représente probablement une *Toulette de Psyché*, et l'on peut proposer de l'identifier avec le projet du tableau mentionné dans l'inventaire. L'intéressante *Toilette de Psyché* acquise en 1965 par Fontainebleau prouve bien l'existence d'un tableau basé sur le dessin dont elle serait une belle copie, car elle n'a pas du tout le caractère d'un original et ne correspond d'ailleurs pas à la manière de Dubois.

25. Dimier: *La Peinture française des origines au retour de Vouet*, 1925, p. 80.

Alberto Giacometti

Suite de la page 46

voir, de mieux ocmprendre ce qui m'entoure, de mieux comprendre pour être le plus libre, le plus gros possible, pour dépenser, pour me dépenser le plus possible dans ce que je fais, pour courir mon aventure, pour découvrir de nouveaux mondes, pour faire ma guerre, pour le plaisir? pour la joie? de la guerre, pour le plaisir de gagner et de perdre. »

C'était sa réalité à lui. Par elle, il est parvenu à la réalité incommensurable et absolue d'où toute chose est sortie et que toute chose doit rejoindre. A travers son art, il nous est possible d'entrevoir cette réalité. Au-delà donc de la mort sa vie exprimera toujours pour nous la certitude, la noblesse et la beauté de l'existence humaine. Aussi est-il bon de se souvenir d'Alberto Giacometti.

Si vous voulez en savoir davantage

Dans notre premier numéro (Janvier 1955) nous avons publié une importante étude de James Lord sur Alberto Giacometti. James Lord est aussi l'auteur d'un ouvrage sur le sculpteur publié par le Musée d'Art Moderne de New York.

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

Suite de la page 31

La structure de la collection est tout naturellement calquée sur celle des divers mouvements artistiques de l'époque considérée, plus particulièrement des mouvements dans le domaine de la peinture. Les musées ont en général pour principe fondamental de concentrer leurs efforts sur quelques points particuliers. Le choix de ces derniers est imposé le plus souvent par les circonstances; il peut être dicté par les richesses que possède déjà le musée dans tel ou tel domaine, ou bien par le désir de s'attacher plus spécialement aux manifestations de l'art local. La première de ces considérations n'entre pas en ligne de compte dans la « Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen », puisqu'elle a été créée « ex nihilo », et la deuxième irait à l'encontre de la volonté bien établie de s'en remettre à des critères purement esthétiques et de refuser toutes conditions préalables. Si l'intérêt s'est porté davantage ici aussi sur certains points, c'est uniquement en fonction de l'importance particulière de tel ou tel artiste. Dès aujourd'hui, alors que la collection commence seulement à se constituer, on peut percevoir cet accent mis sur les individus, et on a même eu pour principe de préférer acheter une deuxième ou une troisième œuvre d'un peintre de valeur plutôt que de se mettre aussitôt à la recherche du suivant. Dès qu'un artiste fait son entrée dans le musée, son œuvre est traitée comme un des centres de gravité de la collection. C'est-à-dire qu'il ne suffit pas qu'il y figure, mais qu'il doit y être véritablement représenté, ce qui n'est possible en général que par tout un groupe de tableaux. Il ne s'agit pas d'épuiser une liste de noms, mais d'accorder à chaque artiste une reconnaissance éclatante.

Au centre de toutes les préoccupations, on trouve toujours l'artiste considéré individuellement, l'œuvre d'art avec sa singularité et son importance propre. Les aspects historiques, si intéressants qu'ils soient, ne sauraient motiver l'achat d'un tableau, et encore moins l'excuser. Le musée doit être un lieu consacré non à la documentation sur l'histoire de l'art, mais à la présentation de l'art pur. Les œuvres ne doivent en aucun cas être ravalées au rang d'échantillons des divers événements ou tendances. Ce n'est pas l'histoire, mais l'art qu'il convient de servir, et l'histoire obtient alors par la même son dû.

Il convient d'ajouter quelques remarques sur le problème particulier que pose la peinture contemporaine la plus récente, et la mesure dans laquelle elle doit être admise dans un musée, et plus spécialement dans un musée comme celui-ci. Des opinions très diverses peuvent se manifester. On peut juger que là aussi les exigences de qualité doivent être des plus sévères. Mais on peut également accorder une représentation proportionnellement beaucoup plus considérable aux jeunes peintres, en plaidant qu'on ne saurait porter un jugement objectif sur la production actuelle, trop proche de nous pour permettre une sélection définitive et que, dans ce domaine, il est donc loisible et même nécessaire de prendre des risques, d'autant plus que l'enjeu financier y est moins important; sans doute, beaucoup d'œuvres devront un jour être reléguées dans les réserves, mais du moins n'aura-t-on pas orgueilleusement fermé les portes du musée à ce qui fait la vie artistique. Ces arguments ont leur valeur et méritent d'être pris en considération. Cependant, celui à qui incombe la responsabilité de la collection n'en est pas moins soumis à la nécessité d'être convaincu de la valeur de chacune des œuvres. Il lui faut toujours mettre à l'épreuve l'attrait qu'elle exerce sur lui pour s'assurer qu'il peut se muer en conviction. Le jugement humain est assez faillible pour que même alors les risques d'erreur demeurent grands. Il faut sans aucun doute se garder d'une attitude passive qui autoriserait à accorder la bénédiction du musée à toute tendance qui sait se manifester avec assez d'énergie pour faire parler d'elle, et il convient d'avoir une position nette également à l'égard de la peinture contemporaine. Il ne s'agit pas de suivre des mouvements ou des modes éphémères, mais d'établir des valeurs. Plus particulièrement à notre époque où les jeunes artistes ont toutes leurs chances d'obtenir rapidement la publicité et le succès, on peut à bon droit leur faire attendre l'heure où ils recevront la consécration du musée, même si celui-ci doit alors payer un prix plus élevé, compensé d'ailleurs peut-être par les économies réalisées en s'abstenant d'acheter ce qui est condamné à ne pas durer. C'est mal poser le problème que de voir là un manque de courage de la part du collectionneur. Car d'une part les succès dans le monde des arts sont aujourd'hui si rapides qu'ils ne laissent pas le temps de montrer du courage, et d'autre part ce courage ne serait guère qu'une fuite devant la responsabilité. Quand on n'achète les œuvres plus anciennes qu'avec la plus extrême hésitation — une hésitation qui n'est pas de la pusillanimité, mais une exigence de haute qualité — il n'y a aucune raison de traiter l'art contemporain avec un sens critique moindre et d'aboutir au résultat qu'il faut précisément éviter à tout prix: permettre l'invasion massive de la production artistique d'une époque et accorder une reconnaissance légale aux « tendances ». Bien entendu, cette responsabilité n'est qu'un faux semblant et un mot vide de sens, si elle n'est pas alliée à un intérêt puissant pour les événements artistiques de l'heure. Ces événements se déroulent aujourd'hui sur des niveaux très divers. Il est indispensable que le musée soit un lieu qui se distingue nettement des autres scènes habituelles de la vie artistique.

Si vous voulez en savoir davantage

Le Docteur Schmalenbach a préfacé les deux importants catalogues de la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Consacrés l'un aux tableaux de Klee, l'autre aux peintures du XX[e] siècle, ils comportent des notices précises sur les artistes représentés dans la collection et sur leurs œuvres, qui sont toutes reproduites en couleurs.

Le Musée Magnin

Suite de la page 22

sept, voyons, disons salle sept à dix heures ». Bien naïf qui s'imaginait quelque salle sept à la Cour des Comptes; il s'entendait dire, avec un soupçon d'embarras courtois: « Cela ne vous ennuie pas? A Drouot?» Et c'est là qu'on le retrouvait, l'œil attentif, prompt à discerner sous la crasse, dans le cadre indigne, l'œuvre de qualité. A l'émotion de la découverte s'ajoutait celle des enchères: car il fallait que le prix restât modeste! La règle des trois cents francs ne fut enfreinte qu'une fois, pour un petit tableau que Maurice Magnin croyait de Breughel l'Ancien, et dont il s'aperçut qu'il était coupé. « C'est bien fait », avoua-t-il à l'un de ses amis, « je n'aurais pas dû... ». On pouvait voir ensuite *Monsieur Magnin* avec sa sœur, dans les environs de l'Hôtel, discutant des péripéties de la vente ou appréciant leur acquisition. Car presque toujours il restait à identifier le style, à trouver un nom. Parfois, le nettoyage apportait une déconvenue: on se hâtait de céder la toile trop repeinte ou qui sentait la copie. Le plus souvent l'intuition se confirmait, et l'on pouvait montrer la trouvaille aux intimes. Quelques-uns se laissèrent gagner par l'exemple. Il existe encore à Paris certaines collections d'art ancien, moins étendues que celle des Magnin, mais néanmoins fort précieuses, où se reconnaît à la sûreté du goût et à l'indépendance du choix leur enseignement amical. Les tableaux s'accumulaient dans l'hôtel de l'avenue Victor Hugo; dès l'escalier ils commençaient l'escalade des murs, envahissaient toutes les places libres, et jusqu'aux recoins les plus discrets. Pour peu que le visiteur fut attentif, il fallait que le maître de maison s'emparât d'un réflecteur électrique, toujours à sa portée. La collection finit par être connue. Un gros catalogue en deux volumes, richement illustré (et fort recherché de nos jours) fut publié sous le titre *Un cabinet d'amateur parisien en 1922*, révélant toute son étendue. Les grandes expositions firent de plus en plus appel à Maurice Magnin, qui prêtait volontiers, et quelques pièces importantes se firent ainsi remarquer à l'exposition du *Paysage français de Poussin à Corot*, en 1925 et des *Artistes français en Italie*, en 1934, ou encore aux expositions d'*Art français* d'Amsterdam en 1926 ou de Londres en 1932. Maurice et Jeanne Magnin songèrent aux moyens d'assurer la survie de leur grand dessein. Ils eurent la sagesse de ne pas vouloir ajouter un nouveau musée aux trop nombreux musées parisiens, ni de disperser un ensemble qui tenait son prix de son unité. Ils possédaient à Dijon un fort bel hôtel du XVII[e] siècle: ils le firent discrètement aménager par l'architecte Auguste Perret, qui était de leurs amis, et y disposèrent eux-mêmes leurs collections. L'inauguration eut lieu le 16 janvier 1938. Jeanne Magnin venait de mourir, sans avoir eu le temps de mettre la dernière main au catalogue: celui de la section française fut seul publié. L'année suivante, son frère disparaissait à son tour, après avoir légué l'ensemble à l'Etat.

S'il avait eu la fortune d'un Doucet, Maurice Magnin eût-il recherché les Boucher, les Fragonard, les Quentin de la Tour, alors si prisés des collectionneurs, ou les primitifs italiens, déjà si rares, ou les Impressionnistes, que l'on commençait à s'arracher? La question est vaine. Soit modestie, de leurs moyens, soit indépendance foncière de leur jugement, Maurice et Jeanne Magnin s'apperçurent qu'il suffit de regarder les œuvres sans prévention pour apercevoir la beauté là où tant de contemporains la négligent. Penser que la valeur d'une œuvre ne se mesure pas à sa cote, c'est le fait de tout bon esprit: il est plus rare d'avoir le goût assez affranchi pour juger de la qualité sans être influencé par la vogue. Et certes, par plus d'un côté, les Magnin demeurent de leur temps. Ils ne se soucièrent pas de rechercher les caravagistes: quelle merveilleuse récolte eussent-ils faite en ce temps-là! Ils se laissèrent trop rarement tenter par Bologne et Naples: comment ne pas le regretter quand on songe aux prix dérisoires que faisaient alors les immenses Guerchin, les Mattia Preti, les Stanzione, ces «grandes machines» encombrantes dont personne alors ne voulait? Mais quoi? Ils eussent été seuls à vouloir obscurcir leur appartement de ces compositions noires et tragiques. Le manque de place et la délicatesse de leur goût les portaient plus naturellement vers les pochades, les esquisses, les œuvres de dimensions réduites et de facture savoureuse. Et là, quelle liberté de jugement! Il faut se souvenir qu'au début de ce siècle un homme de goût n'eût osé déclarer son admiration pour une toile du XVII[e] siècle français ou romain, Claude et Poussin mis à part: boursouflure, ennui, décadence, académisme étaient les termes les plus doux. Les Magnin n'en tinrent pas compte. On abandonnait avec mépris, comme vils produits de l'Ecole, les petits maîtres de la fin du XVIII[e] siècle, lorsqu'ils ne s'appelaient pas Lavreince ou Schall, et les successeurs de David: eux s'empressèrent de les collectionner. Au reste, il suffisait qu'une petite toile leur plût: le nom venait après.

Il venait parfois un peu vite. Non qu'ils cédassent à ce travers des collectionneurs vulgaires chez qui tout est Titien ou Rembrandt, Véronèse ou Cézanne. « *(On) a moins cherché l'éclat souvent illusoire des noms que la chaîne des talents à travers les âges* » écrivait Maurice Magnin lui-même en présentant sa collection. Mais justement, quand celle-ci eut pris quelque ampleur, il songea à lui donner un sens et voulut qu'elle permît de suivre quasi toute l'évolution de la peinture: en quoi il cédait à son tour au grand principe muséographique de ce XIX[e] siècle qui en toutes choses cherchait d'abord l'aspect historique. Les idées préconçues sont source de péchés; la tentation était grande de mettre sur la petite toile anonyme achetée la veille le nom qui manquait justement à la liste: il arrivait que le Conseiller Magnin y succombât. Mais lui en faisait-on la remarque, il avait l'esprit d'en rire le premier: « Non, je sais bien, ce n'est pas de Peyrotte... Mais je n'ai pas de Peyrotte: et je vous assure, Peyrotte, ça n'en est pas très loin... ». Qu'importe s'il faut aujourd'hui changer quelques étiquettes? Le tableau n'avait pas été acheté pour le nom, et la qualité demeure. Puis, comme toute idée, même suspecte, profite aux bons esprits, ce souci d'universalité élargit encore le goût des Magnin: et c'est peut-être à lui qu'est due l'étonnante diversité des collections conservées aujourd'hui à Dijon.

Il n'entre pas dans notre dessein de les décrire. Comment dresser une anthologie? Ce serait justement, pour ce musée, le contresens. Nous avons même souhaité que l'illustration ne s'attachât pas aux pièces les plus brillantes, mais prît quelques exemples comme au hasard. Non que les grands noms soient absents: tant de science et de patience sont toujours récompensées: et quand le sort leur envoyait quelque aubaine, les Magnin ne la refusaient pas. Plus d'un tableau dijonnais ne déparerait pas le Louvre. Mais encore une fois le touriste pressé qui entend passer en un quart d'heure de Botticelli en Titien et de Rubens en Manet ne doit pas s'égarer ici.

Voici, tout près du Palais des Etats de Bourgogne, donnant sur la place d'Armes décorée par Mansart, la petite rue tranquille des Bons-Enfants. Voici le vieil hôtel de pierre rose, le portail aux lourds vantaux, la sonnette de cuivre, l'accueil courtois du gardien qui a jadis connu *Monsieur et Mademoiselle* et veille avec dévouement sur les trésors qui lui sont confiés. Le grand escalier à balustre, la cour où l'herbe pousse entre les pavés, ce cadre demeuré simple et authentique, préservé des restaurations ostensibles comme du modernisme tapageur, tout invite à oublier la hâte et les fausses valeurs. Au palier vous accueille une grande *Présentation au temple* de Jean Boucher de Bourges, peintre du début du XVII[e] siècle, fort rare hors du Berry où il travailla, et qu'ignorent quasi tous les musées, à part celui de sa ville natale. Passé la porte, voici deux petits Lubin Baugin de la plus fine qualité, deux bons Vignon prestes et émaillés, deux Le Sueur de jeunesse, roses et bleus, dont l'élégance ne dissimule pas la fraîche sensualité, et La Hyre, et Bourdon, et quelques bons portraits qui sont autant d'énigmes. Les tableaux couvrent les murs, montent jusqu'à la corniche du plafond. Vous voilà averti: il faut ici, comme on dit, chercher soi-même son bonheur, et s'attarder où

"Troubadour"

des arbres bleus, framboise ou couleur mousse...

"Agathe"

une nappe aux rayures roses, vertes, bleues, rouges et jaunes...

Deux récents modèles de la collection Paule Marrot, qui apportera à vos fenêtres et à votre table les couleurs joyeuses de l'été.

En France et à l'étranger: chez des décorateurs choisis, dont nous vous donnerons volontiers l'adresse, et chez Paule Marrot, 16 rue de l'Arcade, Paris 8[e] (Anjou 12-60)

PAULE MARROT

l'humeur vous guide. Si vous aimez la peinture, vous vous dresserez sur la pointe des pieds pour regarder au dernier rang, dans la première salle, telle tête de jeune fille, un fragment sans doute, qui n'est ni de Vouet ni de Blanchard, et n'en garde pas moins bien de la saveur dans son extrême simplicité. Vous ne craindrez pas de vous agenouiller pour mieux examiner, dans la seconde pièce, certain paysage qu'on a cru, à tort probablement, de Forest, où près d'un lac paisible, devant des lointains bleus, une Didon minuscule dans la tache pourpre de ses jupes écoute les récits d'un Enée à perruque blonde: cette facture un peu grasse, diaprée de touches laiteuses, cette poésie délicatement indécise entre la mise en scène de théâtre et le silence des grands horizons, dénoncent un maître injustement oublié. Vous ne vous étonnerez pas si, dans un corridor qui livre juste la place de glisser sans faire choir les tableaux, vous découvrez la première pensée de David pour la *Peste de Marseille* — esquisse précieuse entre toutes — et tel visage de femme, sans doute découpé dans un portrait de Largillière, mais à la saveur de ses chefs-d'œuvre. Attardez-vous devant Isabey ou Granet, et surtout dans les dernières salles du XIX[e] siècle français: ici presque tous les tableaux sont attachants, presque tous les noms inconnus. L'admirable leçon, pour ceux qui croient que l'histoire de l'art est un jardin bien ordonné, connu dans le moindre recoin, et que les hiérarchies sont définitivement fixées... En quelques salles, vous avez parcouru trois siècles de peinture française par des sentiers que vous ne retrouverez dans aucun manuel. Il vous reste l'étranger: Flandres, Hollande, Angleterre, Suisse, Allemagne, Espagne, Italie surtout; attendez-vous à d'autres surprises.

Lorsque la collection Magnin devint Musée National, certains jugèrent qu'il s'agirait d'un musée mort. Voilà bien, en effet, un musée où il faut conserver, mais ne rien changer. Point d'« activités muséographiques », point d'expositions possibles: la place manque. Au reste, Maurice Magnin, qui, de son vivant, prêtait volontiers, eut la sagesse d'interdire qu'on fît désormais voyager ses tableaux. Point d'achats non plus: ils risqueraient d'altérer l'unité du goût. Quant à décrocher certaines toiles, à tenter une présentation « claire » à la mode d'aujourd'hui, ce serait bien le pire contresens: nous sommes ici dans un cabinet d'amateur qui n'a rien de commun avec une galerie américaine. La vie d'un musée se mesure à l'intérêt qu'il conserve, à l'impression que ses collections font sur les visiteurs. Dans son cadre paisible, le musée Magnin reste le plus vivant des musées: puisque chaque regard, aujourd'hui encore, y est plaisir et découverte.

Au centre de Dijon, tout près du célèbre Musée des Beaux-Arts, le Musée Magnin vous accueillera, et vous pourrez le visiter avec l'excellent catalogue de la section française dû à Jeanne Magnin elle-même. En attendant, consultez les deux tomes du Cabinet d'amateur parisien en 1922, *également rédigés par Jeanne Magnin.*

PAUL GUILLAUME

Suite de la page 40

centre de promotion culturelle du prolétariat. Ce ne fut qu'une vingtaine d'années après la période dont nous nous occupons que Barnes, à la suite de procès répétés avec l'Etat de Pensylvanie, fut contraint d'ouvrir aux visiteurs sa fondation, dans des conditions du reste très compliquées et peu agréables pour eux. Quoi qu'il en soit, en 1922, le Dr Barnes, qui venait de doter sa fondation de la bagatelle de six millions de dollars, après lui avoir offert une collection d'art français contemporain d'une valeur que Guillaume estimait également à six ou sept millions de dollars (*Arts à Paris*, N° 7), surgit à Paris comme une divinité tutélaire, un jeteur de manne providentielle. Il achète, achète et achète. C'est une vive émotion dans les ateliers, parmi les marchands et les courtiers. Chacun se vante de pouvoir amener à l'autre le fameux Dr Barnes. Paul Guillaume venait alors de faire une nouvelle découverte: Soutine, qui eut l'heur d'enthousiasmer instantanément Barnes: « Un jour que j'étais allé voir chez un peintre un tableau de Modigliani je remarquai dans un coin de l'atelier une œuvre qui sur-le-champ m'enthousiasma. C'était un Soutine; et cela représentait un pâtissier — un pâtissier inouï, fascinant, réel, truculent, affigé d'une oreille immense et superbe, inattendue et juste; un chef-d'œuvre. Je l'achetai. Le Dr Barnes le vit chez moi. — Mais c'est une pêche, s'écria-t-il! Le plaisir spontané qu'il éprouva devant cette toile devait décider de la brusque fortune de Soutine, faire de lui du jour au lendemain un peintre connu, recherché des amateurs, celui dont on ne sourit plus, — à Montparnasse un héros. »

Ce fut le point de départ d'une collaboration entre les deux hommes qui dura jusqu'à la mort de Guillaume. A partir de 1923, presque tous les tableaux modernes entrés à la fondation Barnes lui furent vendus par Paul Guillaume. (Je précise modernes, car les tableaux anciens de la fondation Barnes ne sont pas des achats très heureux, sur le terrain même de la seule authenticité.) Toute une collection d'objets africains — reproduits dans *Primitive Negro Sculpture* — fut constituée par Guillaume pour la fondation. Le point a son importance, car Barnes, comme Guillaume, était passionné par la civilisation noire, et, de plus, en tant qu'Américain, par le problème noir aux Etats-Unis, à l'égard duquel il mena toute sa vie une campagne généreuse et militante en faveur de l'égalité et de l'intégration. Le prolétariat auquel s'adressait cette « maison de la culture » qu'était la Fondation Barnes était, dans l'esprit du fondateur et en fait, essentiellement le prolétariat noir. Et le Dr Barnes, qui professait toutes sortes de théories sur la perception et l'analyse de la peinture dont on peut voir des traces dans l'accrochage actuel à la fondation, officiait souvent personnellement en tant que conférencier. Paul Guillaume rendit visite à la fondation en 1926, et une salle y porte son nom.

Pour Guillaume, la présence de Barnes fut une sorte d'assurance comparable au contrat Hachette-Gallimard de 1932. Barnes fut son Hachette. « Phénomène d'antithèse surprenant en France, où vivent tant de peintres vrais » dit-il, décrivant une mentalité qui, avouons-le, n'a guère changé, « dans ce pays où vivent tant d'officiants de l'idéalisme pur, il y a peu d'amateurs désintéressés: tous achètent beaucoup moins l'œuvre qui leur plaît que la chose dont la revente avec profit est certaine. »

Aussi Paul Guillaume se faisait-il une haute idée du rôle du marchand dans notre société. Nous ne saurions plus pertinemment définir cette conception qu'en citant ces lignes, écrites dans le dernier numéro des *Arts à Paris*, numéro où précisément il annonce, encore jeune, et bien loin d'imaginer que sa fin fût si proche, le projet encore vague d'un « musée Paul Guillaume » sis dans son hôtel, avenue de Messine: « Nul n'est plus assez naïf, assez mal informé ou assez hypocrite pour maintenir la démarcation de jadis entre le marchand et « l'amateur ». Les seules collections particulières sérieuses d'aujourd'hui, c'est-à-dire qui ne soient pas à vendre, sont encore celles de quelques grands marchands. Si l'on excepte les rares collections de rarissimes vrais amateurs, les autres sont de charmantes plaisanteries. Dès lors, pourquoi contester à un marchand sa part de gloire? »

Ne contestons pas la sienne, qui est grande, à Paul Guillaume. De façon exemplaire en effet, il a su faire fortune tout en faisant celle de peintres qu'il aimait et admirait sincèrement, et qui, dans presque tous les cas, étaient les meilleurs parmi les contemporains de sa courte carrière.

Galerie Jacqueline Ranson

Paris VI[e] 4, rue Furstenberg Dan. 17-89

DEGANI

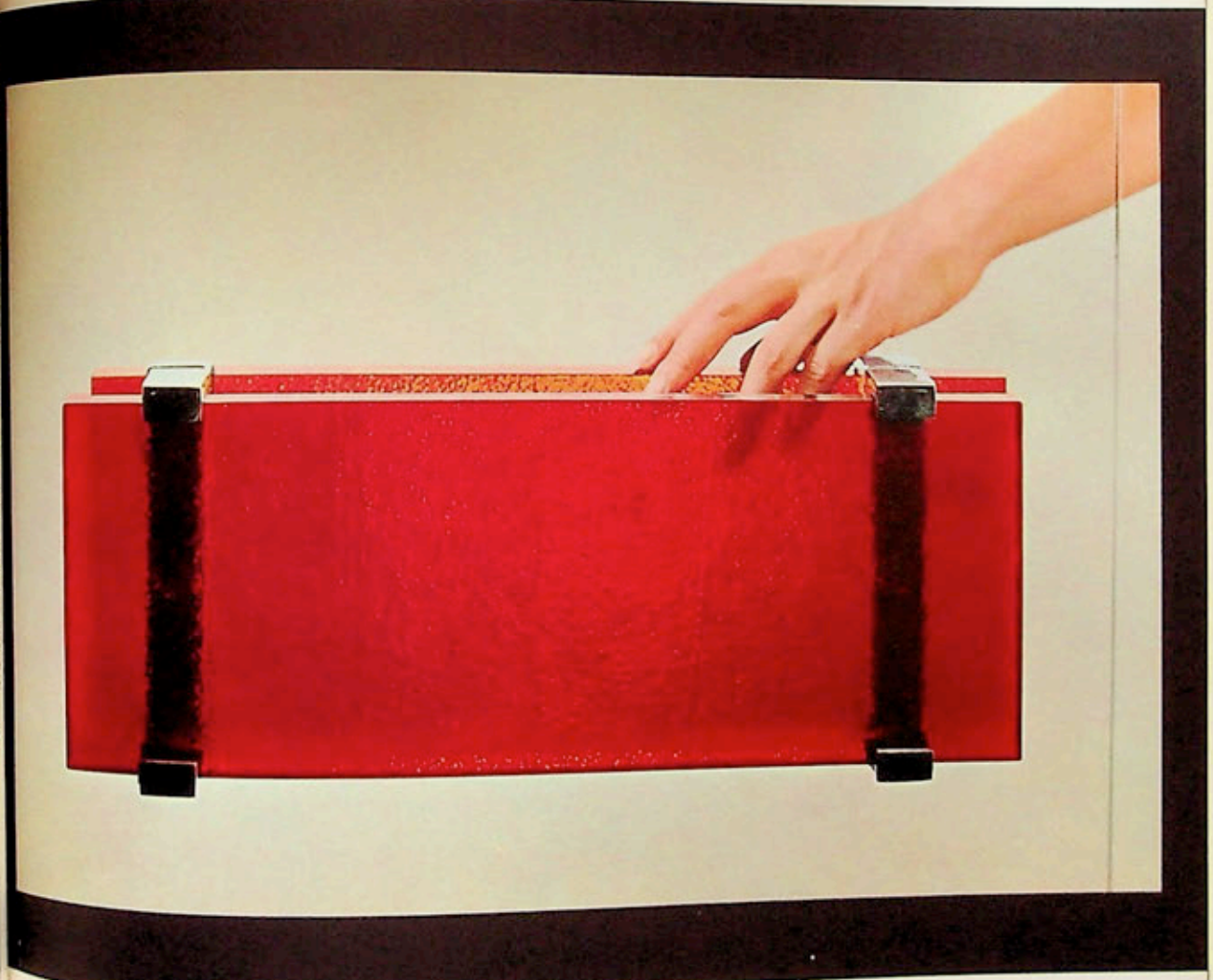
2[e] opération plastique

du 1[er] au 31 mars

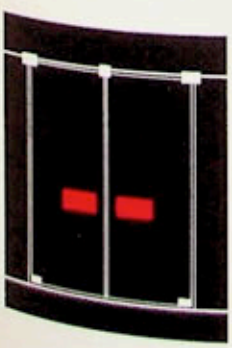
COMPAGNIE DES COMMISSAIRES-PRISEURS DE PARIS
VENTES AUX ENCHÈRES
M[e] Philippe RHEIMS - M[e] Maurice RHEIMS - M[e] René G. LAURIN
Commissaires-Priseurs
6bis, rue des Saints-Pères - 1, rue de Lille - Paris 7[e] - 222-61-90
PALAIS GALLIERA

1. LUNDI 21 MARS à 21 h. et MARDI 22 MARS à 14 h. 30
PRÉCIEUX LIVRES ANCIENS
2. JEUDI 24 MARS à 14 h. 30 et à 21 h.
DESSINS et TABLEAUX MODERNES ET CONTEMPORAINS
3. JEUDI 31 MARS à 14 h. 30 et à 21 h.
TABLEAUX ANCIENS, COLLECTION DE BOÎTES EN OR
OBJETS D'ART du XVII[e] et du XVIII[e] siècle. SIÈGES et MEUBLES, Régence, Louis XV, Louis XVI
Experts: MM. Bérès, de Nobèle, Dubourg, Durand-Ruel, Ehrlein, Mlle Cailac, MM. Lebel, Prost, Canet.
L'ensemble fera l'objet d'une exposition particulière à partir du 11 mars dans la nouvelle salle d'exposition — Etudes de M[e] Rheims et Laurin, 6bis, rue des Saints-Pères. Exposition publique au Palais Galliera la veille de chaque vente.
EHER

POIGNÉES DE PORTES



en dalles de couleur



Les nouvelles poignées de portes en dalles de Boussois ont un effet décoratif incomparable grâce à la finition de leur façonnage (parfaite netteté des arêtes, chants polis, contour rigoureusement géométrique), la richesse de leur matière translucide, leurs tonalités de pierres précieuses...

Elles existent en six tons (rouge, bleu, jaune, orangé, gris ou vert), et en plusieurs dimensions standard. Elles peuvent équiper toutes les portes Sécurit comportant les trous de fixation nécessaires.

Boussois

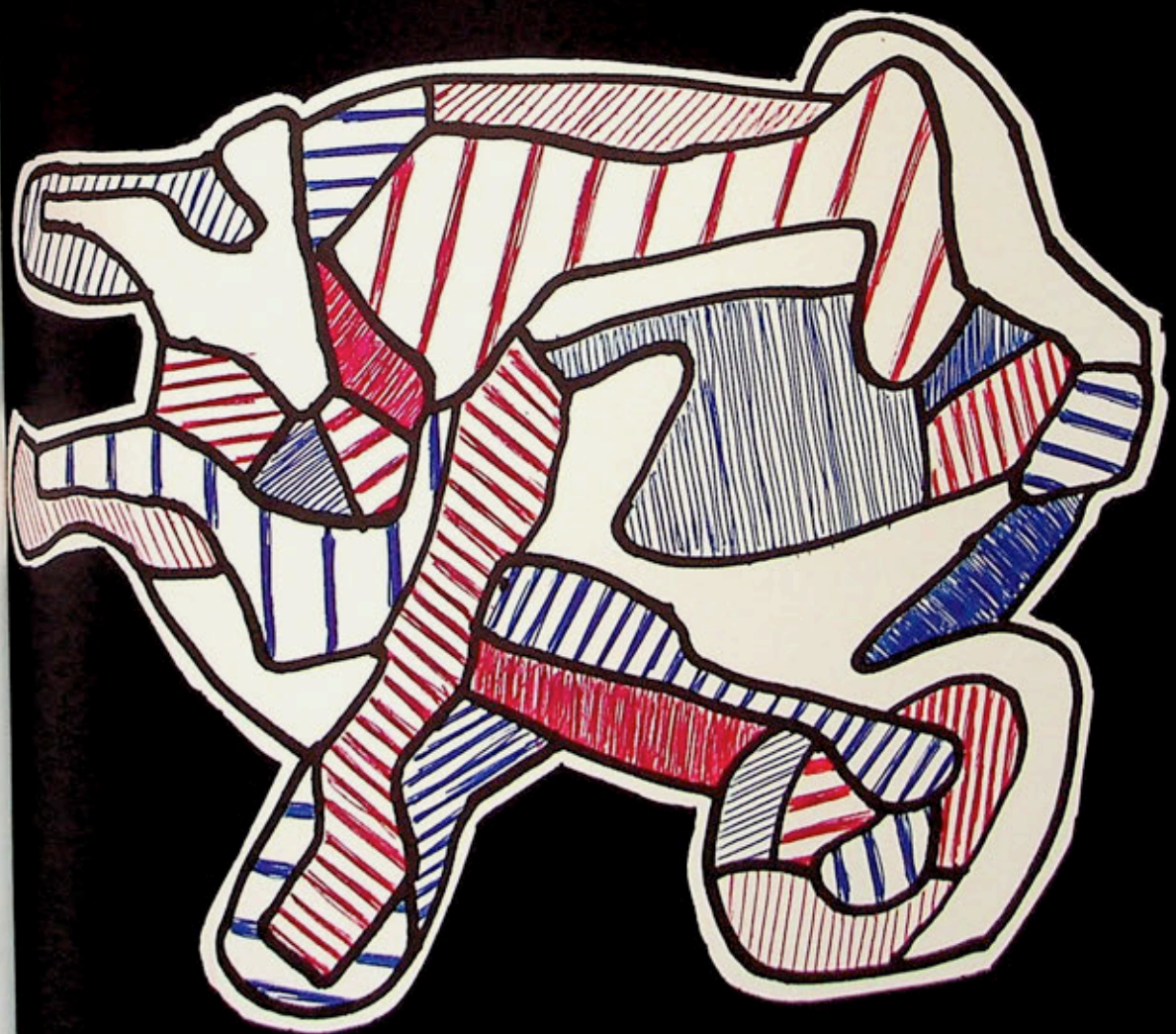
DOCUMENTATION SUR SIMPLE DEMANDE AU CENTRE DU VERRE DE BOUSSOIS, 22 BD MALESHERBES, PARIS 8e - TÉL. 265.24.20

140

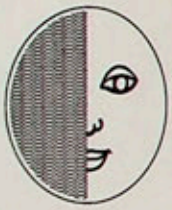
KNOLL INTERNATIONAL FRANCE - 268 BOULEVARD SAINT-GERMAIN - PARIS VII - TELEPHONE 466.73.59

MEUBLES DE BUREAUX ET D'APPARTEMENTS - TISSUS - ACCESSOIRES - VOULEZ-VOUS RECEVOIR NOTRE DOCUMENTATION?

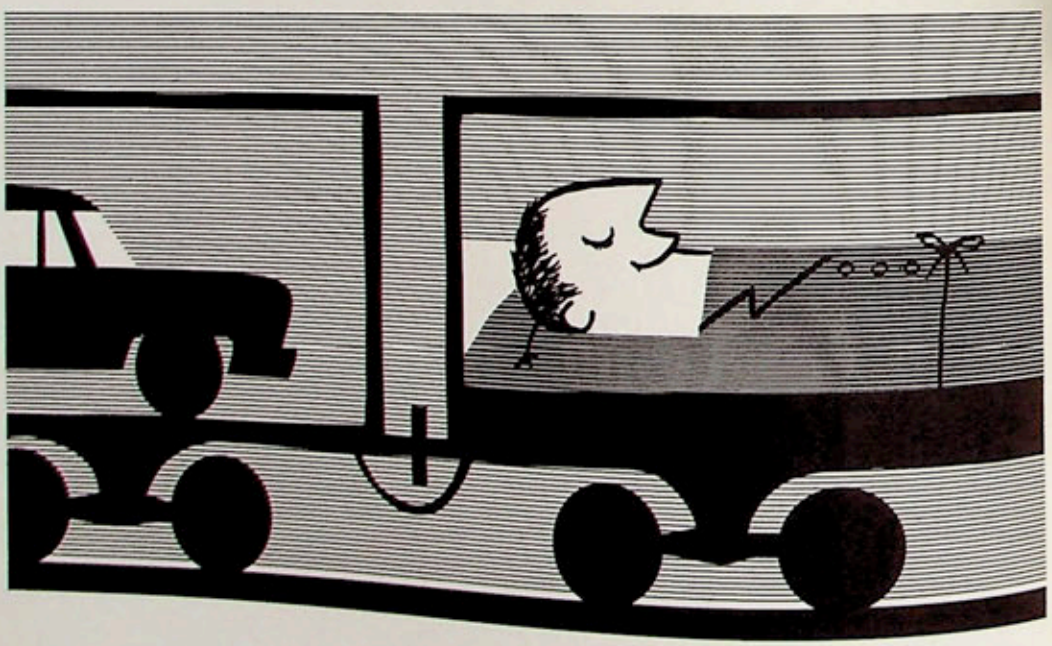
L'ŒIL



Avec le train autos couchettes, la route de vos vacances commence sur le rail !



Vous voyagez en dormant,
avec votre voiture.
Au réveil, vous quittez le rail
pour prendre la route,
avec votre voiture !



Gares autos couchettes :

Amiens, Avignon, Biarritz, Boulogne, Calais, Dieppe, Le Touquet, Lille, Lyon, Metz, Narbonne, Nice, Paris, Rouen, Saint-Brieuc, Saint-Gervais Le Fayet, Saint-Raphaël, Strasbourg, Toulouse.

Demandez la documentation spéciale aux gares, bureaux de tourisme S.N.C.F. et agences de voyages.

SNCF

prenons le train autos couchettes !

SOMMAIRE

26 Lavreince

18 Ustensiles utopiques

Pour la peinture en Auvergne

34 Jean Tinguely

44 Beaux objets

50 L'appartement d'un éditeur

2 Editorial

4 Pour la peinture en Auvergne au XV• siècle, par Charles Sterling

18 Les « Ustensiles utopiques » de Jean Dubuffet, par André Pieyre de Mandiargues

26 Nicolas Lafrensen dit Lavreince, par Gunnar W. Lundberg, Directeur-fondateur de l'Institut Tessin, Conseiller culturel auprès de l'Ambassade de Suède

34 Jean Tinguely, par Alain Jouffroy

44 Beaux objets sur le marché

L'œil du décorateur

50 L'appartement d'un éditeur

56 Nouveaux tissus d'ameublement

ÉDITORIAL

Le perfectionnement, sinon la perfection, des techniques de reproduction en couleurs et la subtilité croissante de l'art photographique ont établi, dans l'édition du livre sur l'art, une frontière entre les livres à lire et les livres uniquement à voir. Le fait est connu, mais peut-être le public, et peut-être même les sociologues, qui parlent d'une passion croissante pour l'art, et les livres où il en est question, n'ont-ils pas clairement conscience d'avoir affaire à deux mondes sans beaucoup de rapports l'un avec l'autre. Tout livre « à voir » s'accompagne d'un texte, ce qui permet de penser que c'est avant tout une lecture; tout livre « à lire » est illustré de reproductions, ce qui permet de le feuilleter sans en prendre connaissance. Mais en fait, ces deux secteurs de l'édition satisfont des besoins très différents: le public qui achète un ouvrage historique ou critique avant tout pour le lire, est un public pour qui le livre ajoute, à l'expérience visuelle, des informations, des interprétations, des théories, et pour qui la reproduction a une valeur documentaire, une valeur de référence. Tout autre est le public à qui le livre est destiné à fournir l'expérience visuelle elle-même ou à en évoquer le souvenir. Certes, l'érudit également a constamment recours à des photographies pour se remeigner sur des œuvres qu'il n'a jamais vues ou se rappelle mal et, bien avant la photo, l'estampe et le dessin lui ont rendu le même service. Il n'en subsiste pas moins une différence fondamentale entre les deux attitudes: se servir de la reproduction pour éclairer la lecture d'un texte, comme on vérifie le sens d'un mot dans un dictionnaire, et la regarder comme un amateur de musique met un disque, pour reconstituer dans la mesure du possible l'expérience directe elle-même. Reste à savoir si cette musique n'est pas trop souvent une simple « musique d'ambiance », parfois un simple bruit de fond.

Quelle est l'importance quantitative des deux publics, respectivement? Elle varie suivant les pays et, pour nous efforcer à quelque précision, nous limiterons nos exemples à trois pays: l'Angleterre, la France et l'Italie, sans prétendre à être exhaustifs même pour eux, mais en cherchant à donner au moins quelques indications certaines.

Le marché des livres destinés à être avant tout regardés reste prépondérant en France et en Italie. Cela ne signifie pas d'ailleurs que ces livres ne contiennent pas de textes sérieux, voire savants: c'est le cas, chez Skira (qui reste le prototype de cette catégorie d'ouvrages) de la suite de livres sur la peinture française, ou encore de la *Peinture romane* de Grabar et Nordenfalk. C'est le cas, chez Tisné, de la classique *Nature morte* de Sterling; ou, au Cercle d'Art, de l'ouvrage, de Sterling également, sur la peinture française à l'Ermitage, de Vergnet-Ruiz et Laclotte sur les collections des musées de province français. Néanmoins, ces livres appartiennent à la sorte que nous pourrions nommer équivoque ou bivalente, dans la mesure où, même si on ne les lit pas, on en a encore pour son argent. C'est l'avantage, entre autres, de la coédition internationale, éditée en France par Gallimard, *L'Univers des Formes*, dont les textes sont dus à des spécialistes et dont l'illustration vise à séduire le grand public.

On ne saurait évidemment en dire autant de la grande collection anglaise, dirigée par Nikolaus Pevsner, la *Pelican History of Art*. Située dans la même zone de prix que les exemples précédents (de 60 à 120 fr.), nul ne s'aviserait d'en acquérir les volumes élégants et austères, illustrés exclusivement de planches en noir, dans un autre but que de les lire. La collection n'en est pas moins très viable commercialement et plusieurs de ses titres, qui sont les manuels de base du spécialiste et du public averti, sont régulièrement réimprimés à trois ou quatre mille exemplaires. Il en va de même pour les livres de prix analogues sortis de la Phaidon Press: un livre aussi ardu que *Art and Illusion* de Gombrich (à peine truffé d'une demi-douzaine de timides planches en couleurs de qualité médiocre) a été tiré deux fois à trois mille exemplaires en six ans, et vient d'être réimprimé (dans une édition moins chère) à huit mille exemplaires pour l'Angleterre seule. L'ouvrage de Michael Levey sur la peinture vénitienne du XVIIIe siècle a dépassé vingt mille exemplaires chez le même éditeur en quatre ans; alors que la traduction française du même livre (chez Julliard), parue en 1964, s'est vendue à environ mille exemplaires. D'autres éditeurs anglais encore produisent de façon rentable des livres sur l'art, d'aspect sobre, que l'acheteur recherche pour le texte. Faber and Faber, John Murray, Chatto and Windus, Zwemmer, Oxford University Press, Cambridge University Press, Methuen, Thames and Hudson, Routledge and Kegan Paul, etc. Chacun de ces éditeurs publie, sans se ruiner, des ouvrages de base sur l'art, apportant du neuf et écrits dans un style qui, même lorsqu'il est bon, ne s'apparente en rien à celui des vulgarisateurs, et, lorsqu'il est mauvais ou difficile, en dépit d'un contenu intéressant, ne provoque pas nécessairement la débandade générale des lecteurs. Les livres sérieux et pourtant commercialement viables ne semblent pas être gênés par l'essor auquel on assiste, en Angleterre comme ailleurs, des livres d'art où le texte devient accessoire et que les Américains appellent avec ironie « coffee-table books », autrement dit « ornements pour guéridons ».

Le public français paraît être, à l'heure actuelle, tout à fait réfractaire au livre sur l'art proposé pour l'intérêt du texte, et sans illustration de choc. L'un des deux signataires de cet éditorial a dirigé, chez Julliard, malgré le pessimisme de l'autre, entre 1962 et 1966, une collection d'Histoire de l'Art correspondant à cette définition. Cette collection aurait pu trouver sa rentabilité avec la vente assez modeste de trois à quatre mille exemplaires. Ce palier, pour des prix allant de 40 à 80 fr., n'a jamais été atteint, sauf dans un cas qui n'est pas absolument probant, celui d'un travail de semi-vulgarisation, *L'Art et son Histoire*, de Gombrich.

L'avis formulé par l'autre signataire portait non, bien entendu, sur l'intérêt du projet, mais sur ses chances de réussite. Instruit par des années d'expérience, il était en effet mieux placé que quiconque pour mettre en garde ses amis contre l'indifférence du public à l'égard des ouvrages scientifiques d'histoire de l'art. Si le succès de *L'Œil* est là pour prouver que quelque chose peut être fait — au prix de quel savant dosage! — dans le domaine des publications périodiques, il serait imprudent d'en tirer des conclusions applicables au domaine du livre.

Il est intéressant de noter que le *Cubisme*, de John Golding, s'est moins vendu en France que dans sa traduction italienne chez Einaudi, sensiblement au même prix; que le *Philibert Delorme* de Blunt, la meilleure monographie existante sur le grand architecte français, vendue 39 fr., ne semble avoir intéressé en France que quelques centaines de personnes. Le grand ouvrage de Blunt sur l'art renaissant et classique, *Art and Architecture in France 1500-1700* (Pelican History of Art) est inédit en France, où il n'a pas d'équivalent. Les échecs ne semblent pas imputables à la difficulté des textes, mais au fait même qu'il s'agit de textes, et non pas principalement d'images. Un livre, en effet, aussi séduisant par le style que l'*Art du paysage* de Kenneth Clark, connaît un succès durable dans toute l'Europe sauf en France. Sans doute la collection « Histoire de l'Art » était-elle extérieurement austère, les volumes étaient-ils de formats inégaux, et donc peu propres à résoudre des problèmes de décoration et d'ameublement. Mais précisément pour ces raisons, la preuve est faite qu'il n'y a pas actuellement en France plus d'un millier de personnes prêtes à dépenser en moyenne 50 fr. pour se procurer des textes historiques ou critiques de base en passant sur ces inconvénients. Notons en outre que la « peur du texte » n'est pas la seule cause de la crise de l'édition française en ce domaine, mais plutôt en général une certaine « peur des sources ». Le corpus des dessins de la collection royale de Windsor, publié par Phaidon, est un grand succès, de même que les fameuses « listes » Berenson. On dira sans doute qu'en l'occurrence les planches photographiques étaient l'essentiel, la diffusion est possible dans des pays autres que de langue anglaise. Dès lors pourquoi aucun éditeur français n'entreprend-il de republier dans une édition accessible les dessins du Louvre? La diffusion internationale en serait tout aussi bien assurée.

Depuis un an, la culture de poche a fait son apparition sur le marché français du livre d'art, non pas seulement parce que des livres de prix modérés sont offerts sur les peintres et la peinture, ce qui avait toujours plus ou moins existé, mais aussi parce que ces ouvrages sont distribués d'un seul coup par dizaines de milliers. De plus, il s'agit là au contraire de livres à lire, où une illustration abondante mais seulement en noir, ponctue un texte qui reste l'essentiel. Ici, pour des livres oscillant entre 5 et 8 fr. suivant les collections, les résultats sont beaucoup plus positifs. Les élégants *Livres de poche illustrés* (Librairie Générale française) tirent tous leurs titres à 44 000 exemplaires. L'*Histoire de l'Art* d'Elie Faure, éditée en cinq volumes, a été réimprimée en outre deux fois respectivement à vingt-cinq et vingt-deux mille exemplaires. Mais le cas d'Elie Faure était un peu particulier, car cet auteur, ressuscité après un oubli de vingt-cinq ans, venait d'être l'objet d'un fort engouement en 1964, à la suite d'une réédition luxueuse, à 250 fr., chez J. J. Pauvert. Il était donc naturel que les bourses modestes, prédisposées par les bravos et les échos suscités par l'édition chère, s'ouvrissent facilement quand survint l'édition bon marché, et du reste fort jolie. De plus Elie Faure appartient, comme Malraux, à ce qu'on pourrait appeler la critique prophétique ou « de stimulation et de synthèse ». Nous aurions été beaucoup plus rassurés par une réimpression qui n'a pas encore eu lieu: celle de l'*Histoire de l'Impressionnisme* de John Rewald, étude à la fois plus limitée et plu approfondie que la vaste « saga » d'Elie Faure, à laquelle elle fit suite dans le « Livre de poche illustré ». Mais ne soyons pas trop exigeants et félicitons-nous de trouver pour 6 fr. des livres comparables par la qualité des textes aux pocket-books d'art anglais ou américains, et plutôt supérieurs par la présentation. Parallèlement vient de sortir chez Gallimard la collection *Idées — Art* (7 fr.) inaugurée tout naturellement par le *Musée imaginaire* de Malraux et où figurent notamment Wölfflin et Valéry. L'édition de poche française, toutefois, n'a pas encore osé aborder les sujets tout à fait limités, produire des livres aussi spécialisés dans leur objet que, chez Penguin *Georgian London*, de John Summerson, ou les *Collected Writings* de William Morris. La très estimable collection *Miroirs de l'Art* (Hermann), que dirige André Chastel, rend accessible pour 5 fr. certaines des sources de l'histoire de l'art et de la critique: Vasari, Dürer ou Signac, présentés en choix, éclairés d'introductions et de notes. Les grands mérites de cette collection semblent avoir jusqu'à présent limité son succès à une élite de curieux malgré son prix très modique.

De toute manière, n'oublions pas que, si les délouts en France du texte de poche sur l'art sont encourageants, il s'agit toujours de rééditions, d'auteurs éprouvés, et que ces succès ne compensent pas l'absence d'une édition de recherche en matière de littérature sur l'art, capable de vivre de ses ventes sans subventions du C.N.R.S. ou de la Caisse des Lettres, en publiant des travaux originaux, savants et au besoin ardus. Rappelons que l'été dernier, certains esprits se sont émus en apprenant que plusieurs années anciennes de la *Revue d'Histoire Littéraire de la France* allaient être réimprimées aux frais d'Universités américaines. Comme toujours en pareil cas, le public français, au lieu de s'incriminer lui-même, accusa l'éditeur, la maison Armand-Colin, de manquer à ses devoirs. On avait déjà vu de telles indignations il y a treize ans, lors de la publication d'une édition anglaise de la correspondance complète de Voltaire (texte en français, notes et notices en anglais). Le président directeur général d'Armand-Colin, M. Jean-Max Leclerc apporta, dans *Le Monde* du 14 août 1965, des précisions dont nous extrayons ce passage significatif: « ... En consultant le fichier des abonnés de la *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, il [l'éditeur] constate que sur les 1600 abonnés, chiffre particulièrement élevé et qui fait honneur à la qualité de la publication, 111 bibliothèques de la zone franc, auxquelles on peut ajouter 109 établissement d'enseignement secondaire ou écoles normales, estiment pouvoir verser 22 fr. par an pour recevoir 4 numéros de 196 pages en grand format et que par ailleurs 900 abonnements, soit 60 % du total viennent de l'étranger. Ce n'est donc pas en France qu'il pourra trouver une clientèle justifiant la réimpression de numéros datant d'il y a parfois cinquante ans, et dont la majorité des bibliothèques abonnées sont déjà pourvues. Le marché se situe donc, bien évidemment, dans les pays qui, soit grâce à leur richesse économique, soit en s'imposant une politique de longue haleine, soit poussés par la nécessité à la suite des destructions de la dernière guerre, acceptent de consacrer à l'équipement de leurs bibliothèques d'importants crédits. Quelques chiffres sont éloquents: aux Etats-Unis les bibliothèques publiques, universitaires, spécialisées, sont au nombre de 17 000, auxquelles on peut ajouter 102 500 bibliothèques scolaires. Le budget des seules bibliothèques publiques (à l'exclusion des bibliothèques universitaires ou autres) représente 1,3 fois le chiffre d'affaires total de l'édition française. Il ne cesse de s'accroître, alimenté par des subventions publiques et privées auxquelles s'ajoute une aide du gouvernement fédéral: le président Johnson a signé en février 1964 le Library Services and Construction Act accordant pour trois ans une aide de 45 millions de dollars par an au développement des bibliothèques publiques; pendant ces trois ans, 20 à 25 millions de dollars provenant de ces fonds doivent être consacrés à l'achat des livres. Cette seule subvention complémentaire représente un budget d'achat de livres égal à 5 % du chiffre d'affaires total de l'édition française, et les Etats-Unis ne sont, après tout, que quatre fois plus peuplés que la France!... ». On voit que le problème n'est pas très différent pour l'histoire littéraire savante de ce qu'il est pour l'histoire de l'art. Même avec une subvention du C.N.R.S. d'ailleurs, une thèse de doctorat n'est pas une opération de tout repos. M. Bernard Teyssèdre écrit par exemple dans les *Lettres Nouvelles* (février 1963): « ... En France il a fallu amputer maint chapitre, par « économie »; d'illustrations, il n'est plus question; le résultat est qu'un tel livre ne se vendra pas, que l'éditeur le sait, qu'il se dispensera des moindres tentatives pour le vendre; qu'enfin sort de presse, non sans débours de l'auteur, un résidu propre d'avance à donner raison de ne l'acheter pas. Ici encore ce n'est pas un scandale seulement, c'est une bévue... » Quant à la Caisse des Lettres, signalons qu'en règle générale elle ne subventionne qu'exceptionnellement des livres sur l'art, estimant que ceux-ci sont tous nécessairement de brillantes réussites commerciales!

L'Italie, quoique à un moindre degré que l'Angleterre, semble avoir un public pour soutenir de telles entreprises. La péninsule est d'ailleurs, en matière d'édition d'art, le pays des extrêmes: on y trouve les *Œuvres complètes* de Roberto Longhi, la somptueuse et érudite revue annuelle *Arte Veneta* (dont l'équivalent français, *Art de France*, a dû renoncer à paraître après quatre numéros) et ces séries de fascicules de reproductions en couleurs, vendus uniquement dans les kiosques: *Maestri del Colore* (Fabbri), qui a été édité en France et en français (coédition Hachette), sous le titre *Chefs-d'œuvre de l'art*. Mais la formule n'eut pas en France le succès énorme qu'elle rencontre en Italie, succès qui explique la prolifération d'autres séries du même genre, à 500 ou 600 lires: *L'Arte racconta* (Skira-Fabbri), *Forma e Colore* (Sadea-Sansoni), etc. Il s'agit de couvrir, en un nombre déterminé de fascicules « tout couleurs » (25, 50 ou 100 suivant les cas) un sujet qui, dans le cas de *Maestri del Colore*, voudrait être la totalité de l'histoire de la peinture, et, dans le cas de *L'Arte racconta*, se limite à la grande peinture décorative et narrative, aux cycles de fresque. Les notices explicatives sont souvent très sérieusement faites et, dans la série *L'Arte racconta*, toujours demandées à des spécialistes. Une fois terminée la publication de chaque série, l'acheteur peut éventuellement en relier les divers fascicules. En somme, cette très vieille méthode des fascicules, qui fut si répandue au XIXe siècle pour la littérature, et qui était suivie par Hachette et Larousse pour l'art avant 1914, a été adoptée en Italie depuis 1960. Elle permet de vendre en quelque sorte « au détail » un livre d'art à un public populaire avide de se cultiver, en pleine et récente expansion culturelle, et au pouvoir d'achat relativement modeste. Elle présente sur la vente à tempérament d'un gros volume l'avantage d'être une vente au comptant tout en se fractionnant en petites sommes échelonnées. Si cette forme d'édition n'a guère été tentée ou n'a guère connu de succès hors d'Italie, c'est sans doute que dans le reste de l'Europe un enrichissement plus ancien a créé le besoin du livre « de prestige ». Lorsque le luxueux livre d'art à 150 fr. est le signe de l'aisance, ceux qui accèdent à cette aisance ne veulent plus se contenter d'un modeste fascicule, celui-ci leur dispenserait-il la même information et se signalerait-il par les mêmes qualités techniques.

En conclusion, il ne s'agit nullement de contester l'intérêt de l'édition d'art en tant qu'agent de diffusion de la culture artistique, ni de sous-estimer la reproduction en tant que soutien de la mémoire visuelle, ou même en tant qu'instrument de la divulgation d'œuvres inédites ou mal connues. Notre revue même témoigne de l'importance que nous attachons à ces moyens inappréciables et de l'usage que nous cherchons à en faire. Mais il nous a paru opportun de rappeler que la prolifération des livres d'art peut parfaitement masquer, ce qui est le cas en France, une véritable crise de l'édition dans l'histoire de l'art, détourner l'attention de la recherche, de la critique approfondie, et servir d'alibi à une certaine incuriosité du public, même cultivé, pour toute lecture sérieuse sur les arts plastiques.

G. Bernier. *J.-F. Revel.*

Pour la peinture en Auvergne au

par Charles Sterling

1. *Retable bénédictin. Haute-Auvergne, vers 1440-1450. Collection américaine.*

au XV^e siècle

Double page suivante :
2. Triptyque de Latour d'Auvergne.
Vic-le-Comte, vers 1497.
North Carolina Museum of Art, Raleigh.

Les tableaux français du XV^e siècle découverts depuis 1904, date à jamais fameuse, se chiffrent par dizaines. Je ne parle, bien entendu, que des ouvrages qui sont authentiquement français par leur art, quelle que soit l'origine de leurs auteurs; de ceux qui se distinguent des peintures italiennes, flamandes, hollandaises, espagnoles et portugaises de leur temps; et qui, dans cette distinction, reflètent des traits profonds de la civilisation française. On se méprendrait lourdement en considérant cette définition comme une vérité simpliste. Car on a mis un bon demi-siècle à percevoir cette distinction — en 1904 furent présentés comme français de nombreux ouvrages étrangers — et aujourd'hui encore il y a des cas où l'historien du XV^e siècle européen le mieux averti hésite à la reconnaître. Elle s'affirme cependant de plus en plus clairement. De fondamentales tendances communes sont patentes non seulement dans la manière même dont les ateliers situés en France ont interprété les influences filtrant de l'étranger mais aussi, dans les ouvrages produits dans toutes les régions de la France, pourtant si diverses. Les tableaux qui sont venus enrichir le répertoire des « primitifs » français ne font que le confirmer.

Ils y ont contribué par le témoignage porté par des pièces, trop rares, qui rejoignent le niveau magistral; mais bien plus nettement encore par celui d'une foule de peintures de qualité que firent naître les provinces. Certes, c'est dans ses sommets que l'art d'une nation affirme le plus lucidement le regard sur le monde et la poésie picturale qui sont propres à sa civilisation; et avec d'autant plus de portée qu'il rejoint alors les valeurs universelles recherchées par chaque génération européenne. Mais nés dans les centres où affluent et se mêlent les courants majeurs du temps, les chefs-d'œuvre se différencient moins que les fruits des ateliers provinciaux, ne recueillant que des échos lointains, étroitement déterminés par des données locales. Tout évident qu'il soit, l'écart entre Enguerrand Quarton et Roger van der Weyden est moins grand que celui qui sépare la *Pietà de Tarascon* de n'importe quelle Pietà anonyme peinte à la même époque aux Pays-Bas. Le patrimoine de l'école française du XV^e siècle étant, après celui du Portugal, le plus restreint en Europe, il est du devoir de l'historien d'en étudier de près tous les éléments, même les plus modestes. Le récit de l'histoire réduit aux héros n'est plus de notre temps. L'art d'une génération n'est plus pour nous vraiment significatif que dans la totalité de son expression. Sur les chemins de campagne, on arrive à percevoir la rumeur des voix qui accompagnaient le chant des maîtres et à distinguer un parler français d'autant plus clair qu'il est à peine conscient.

Reconstituer, ne fût-ce que dans ses lignes majeures, la vie artistique des anciennes provinces de la France est une tâche bien ambitieuse. Partout, nous n'avons plus que des débris, souvent dispersés aux quatre coins du monde. Partout, même si les œuvres sont restées sur place, elles ne sont pas nécessairement des produits locaux; il faut compter avec des importations, des voyages d'artistes, des échanges d'influence entre provinces. Aussi, un quart de la France du XV^e siècle — tout le Sud-Ouest et le Languedoc jusqu'au Rhône — nous apparaît-il aujourd'hui comme un désert pictural, ou presque. Une tentative très méritoire, bien que quelque peu abusive, vient d'être tentée pour inventorier ce qui pourrait nous rester de la production de ces régions (1). En revanche, la Savoie, riche en œuvres, a été considérée à tort comme un carrefour sans personnalité artistique; ici, également, un récent effort contribue à corriger la perspective historique (2).

Ce que je me propose d'écrire ici au sujet de l'Auvergne est loin de prétendre tracer une esquisse d'ensemble de la peinture sortie des ateliers de cette province, au XV^e siècle. Il faudrait, pour l'oser, parler à la fois de ses peintures murales, ses tableaux, ses enluminures, ses vitraux et, peut-être même, de ses cartons de tapisseries (3). Je ne voudrais que contribuer à cette étude future, en précisant des liens entre trois œuvres, dont deux sont d'origine locale certaine, et qui valent la peine d'être mieux connues.

La première d'entre elles est d'un niveau artistique modeste. Dans la Haute-Auvergne, à Saint-Chamant, à mi-chemin entre

Mauriac et Aurillac, il y a des stalles remarquables par leurs sculptures, intéressantes par leurs peintures. Elles ont été fort bien étudiées par M. Paul Roudié (4). On sait qu'elles furent commandées par Robert de Balsac, seigneur du lieu qu'on nommait alors Saint-Amans. On les exécuta vers 1482-1485 très probablement, comme le suggèrent les documents, et cette période correspond au costume (5). Les dais des huit sièges restés à Saint-Chamant (6) comportent seize panneaux dont huit plats et les autres légèrement incurvés. Ces panneaux sont peints, chacun d'une figure de saint ou de sainte (fig. 4, 5, 9 et 14); on distingue le patron du commettant, saint Robert, et celui de sa femme, Antoinette de Castelnau-Bretenoux, saint Antoine.

Le style de ces peintures est suffisamment particulier pour qu'on ait tenté de l'expliquer par l'importation. Fort logiquement, on a rappelé que Robert de Balsac, bien qu'Auvergnat, a souvent séjourné en Gascogne et dans l'Agenais dont il était le Sénéchal. Il a pu trouver dans ces régions le sculpteur et le peintre des stalles de Saint-Chamant. Pour les sculptures, les similitudes avec celles de la région de Moissac semblent appuyer cette hypothèse. Pour les peintures, on n'a pas produit de comparaison précise. Cependant, on peut rapprocher les *Stalles* d'une très belle œuvre nettement méridionale et qui n'est pas nécessairement provençale comme je le pensais il y a vingt-cinq ans, mais qui semble bien relever du Languedoc (7).

C'est un triptyque à volets fixes, forme qui, vers le milieu du siècle, paraît généralisée dans les régions méridionales de la France (fig. 1). Dans le compartiment central, le Christ en croix est environné de quatre angelots porteurs de calices où recueillir son sang; la Vierge doucement pâmée et une sainte femme font pendant à saint Jean; la Madeleine, mise en évidence à l'avant-plan, enserre de ses bras le bois de la croix. Le compartiment gauche montre un donateur, abbé mitré et crossé, que présentent deux saints bénédictins; celui qui le touche semble être saint Benoît lui-même, l'autre est peut-être saint Maur, car il porte une sorte de béquille serrée par une main fermée (8). Sur le compartiment droit, sainte Madeleine, caractérisée par la présence du Christ Jardinier, protège le deuxième donateur, un jeune abbé bénédictin porteur d'une crosse. Il est possible que nous ayons là un retable destiné à un monastère d'obédience clunisienne qui entretenait le culte de la Madeleine représentée deux fois sur le triptyque (9).

Les figures sont relativement planes, elles se découpent sur un or lisse en silhouettes anguleuses. Les plis sont généralement cassés, mais les drapés obéissent à de longs parcours linéaires qui donnent aux figures une vie flexible, une légèreté immatérielle. La Madeleine flotte au-dessus du sol. Les visages pâles aux traits menus, les mains aux doigts fins achèvent l'impression d'une délicatesse lyrique, souvenir du style gothique courtois. Le sol est vertical, parsemé de plantes et de fleurettes superposées et c'est aussi un trait archaïque (10). Pourtant, il suffit de regarder les anges pour constater que l'artiste connaît déjà la graphie angulaire répandue à travers l'Europe par l'influence de Roger van der Weyden et le type de saint Jean dérive (mais combien francisé!) de celui du grand maître flamand. C'est donc un art de transition que suggère la période de 1440-1450 environ.

Quant au style, il frappe d'emblée par plusieurs traits méridionaux. Le type du Christ, de source italienne, au crâne volumineux, aux boucles qui encadrent le visage et retombent sur le front, apparaît aussi bien en Provence (chez Quarton) que dans la peinture catalane, laquelle déborde, comme on sait, en Languedoc. Les nimbes exécutés en relief, également à la manière catalane, se rencontrent dans les rares vestiges du Languedoc, mais ils sont tout à fait exceptionnels en Provence (11). Méridionales sont également la couleur chaude et sourde, la pâte épaisse et comme recuite, la touche franchement avouée qui marque les accents lumineux. La juxtaposition des noirs ou des tons très foncés aux jaunes, aux verts clairs et aux roses, pour les faire ressortir, est bien rare dans la peinture septentrionale; elle fait le charme et l'originalité des ateliers catalans et de ceux de Valence.

Constater que son style est d'origine languedocienne n'est pas localiser l'atelier qui a produit le *Retable Bénédictin*. L'influence de la peinture languedocienne pouvait aisément s'étendre sur la Haute-Auvergne, comme l'a observé M. R. Mesuret. Il s'agit cependant d'en faire une démonstration précise. On en prend le chemin en comparant le *Retable* aux *Stalles*. Il est clair que le type des visages du premier se reconnaît à Saint-Chamant (fig. 3 et 4; 7 et 8). Il en va de même pour les personnages, tantôt blocs de drapés aux contours rectilignes (fig. 3 et 4), tantôt corps nus à la taille et aux jambes minces dominés par une arabesque linéaire qui les dématérialise (fig. 5 et 6); de même pour le sol, bande verticale aux plantes stylisées comme celles d'une tapisserie (fig. 3, 6 et 9). Ces similitudes sont d'autant plus remarquables que nous sommes devant deux œuvres dont une est due à un artiste hautement original et l'autre à un peintre qui frise l'artisanat décoratif et qui travaille une bonne trentaine d'années plus tard. De son côté, l'auteur des *Stalles* ne manque pas d'avouer des rapports avec le Midi languedocien: ses paysages qui s'étagent par plans superposés, comme flottant l'un au-dessus de l'autre (fig. 3), sont de frustes abrégés de la formule catalane (Huguet), son *Saint Martin* suit un type de composition venant de la même source, l'abondance de ses dorures — M. P. Roudié l'a déjà observé — relève des habitudes méditerranéennes. Les deux peintres auraient-ils travaillé dans la région agénaise où l'auteur des *Stalles* aurait subi l'influence de son aîné avant d'être envoyé à Saint-Chamant par Robert de Balsac? La chose n'est pas impossible, mais cette région n'offre rien de comparable ni aux *Stalles* ni au *Retable Bénédictin*. Auraient-ils été installés l'un et l'autre en Auvergne, l'auteur du *Retable* depuis le milieu du siècle et suffisamment voisin de Saint-Chamant pour que son influence ait pu atteindre les *Stalles*? Cette dernière alternative me paraît plus vraisemblable, car le *Retable Bénédictin* trahit des rapports avec la Bourgogne franco-flamande: ses visages (saint

3. Retable bénédictin. Saint-Maur?

7. Retable bénédictin.
Abbé donateur (détail).

8. Stalles de Saint-Chamant.
Saint Etienne (détail).

4. Stalles de Saint-Chamant.
Saint Benoît. Vers 1482-1485.

5. Stalles de Saint-Chamant.
Saint Sébastien.

6. Retable bénédictin.
Le Christ Jardinier.

9. *Stalles de Saint-Chamant. Saint Etienne.*

Jean, les donateurs) sont du type « chiffonné » de tradition dijonnaise (12); son saint Jean n'est pas déterminé par la seule influence de Roger van der Weyden mais descend foncièrement du saint Jean de la *Grande Pietà Ronde* du Louvre, peinte vers 1400 pour Philippe le Hardi (13); sa manière d'imiter les plis cassés flamands est plus assouplie que celle du Midi et se rapproche de la manière bourguignonne. Il y a donc des chances pour que le *Retable Bénédictin*, tout en tirant l'origine de son style du Languedoc, ait été exécuté en Auvergne où nous voyons son influence s'exercer sur les *Stalles* encore vers 1480.

Dans l'ensemble conservé des tableaux français du milieu du XV^e^ siècle, ce *Retable* prend une place unique. Encore voué à la gracilité courtoise mais n'ignorant pas les fermes cassures rogériennes, associant des étoffes planes, comme vidées de tout volume par l'implacable soleil du Midi (voyez la chape du donateur mitré) aux chairs septentrionales finement modelées, il représente un art de transition — non seulement dans le temps mais aussi sur la carte de la France. Il n'a cependant rien d'éclectique. L'équilibre entre vie et stylisation, entre mouvement et stabilité est atteint avec aisance. Tous ces personnages, dont aucun ne reste inactif, sont soumis à un rythme étudié et cependant presque caché: la composition de chaque panneau répond à un M, l'économie des volets est strictement symétrique. Les minces silhouettes gothiques sont chargées de souplesse latente, les pâles visages de donateurs tendus dans une ardeur voilée. Les gestes délicats parlent d'une émotion individuelle qui ne cherche pas à s'imposer. Ils sont ceux d'une dévotion mystique qui s'exprime avec une discrétion seigneuriale. Ce ton moral particulier est difficile à trouver alors hors de la France.

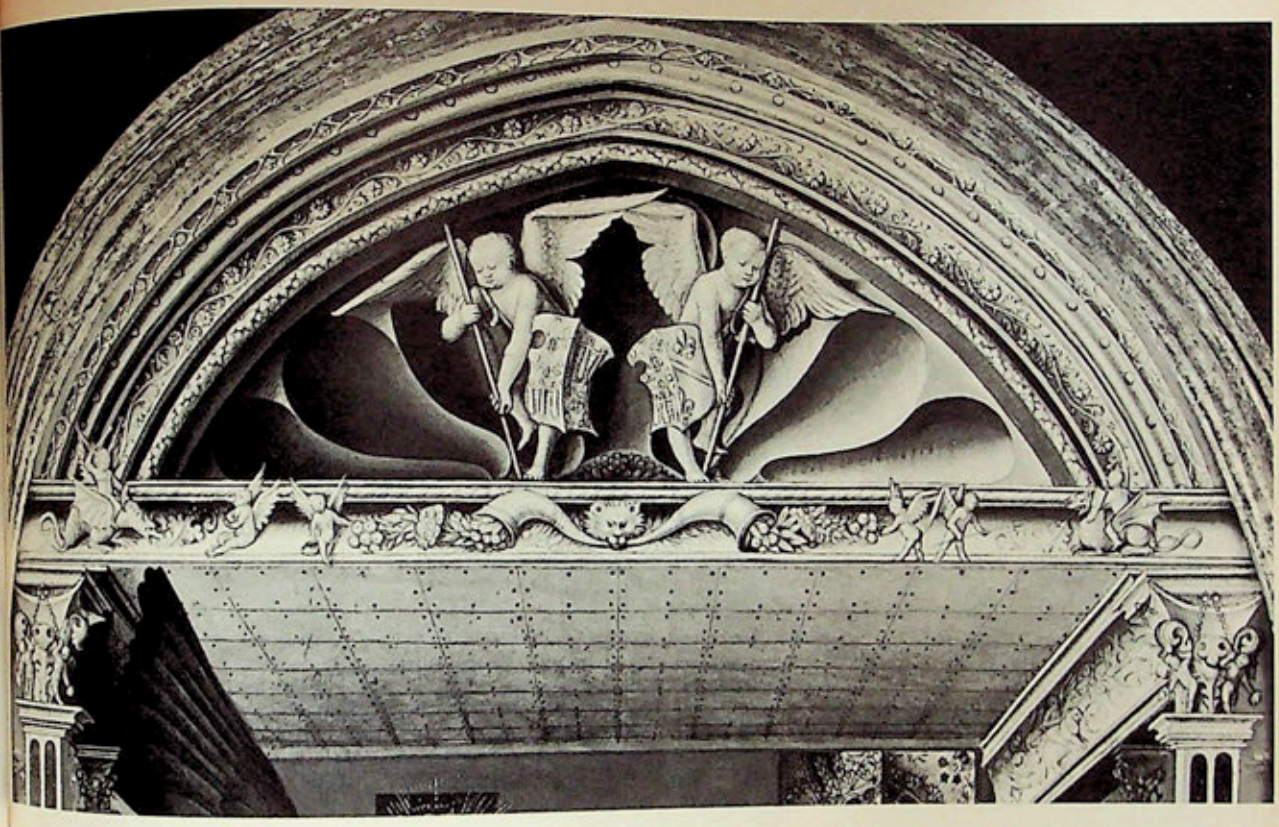
Non moins française apparaît dès le premier coup d'œil une autre peinture auvergnate et combien différente cependant par les éléments constitutifs de son art. Ce tableau (fig. 2), quelle ne fut ma surprise de le rencontrer en Amérique, en 1956, après avoir passé des années à le chercher! On en connaissait en effet l'existence depuis 1909, lorsqu'il a été reproduit et soigneusement analysé par Fournier-Sarlovèze (14). Et ce n'était pas là sa première publication. A une époque où les « primitifs » étaient superbement ignorés, en 1709, Etienne Baluze le commenta et le fit graver dans son *Histoire Généalogique de la Maison d'Auvergne*. C'était un érudit considérable, un rival de Gaignières. Comme lui, l'intérêt qu'il portait aux œuvres d'art « gothiques » était surtout documentaire; dans le cas présent, il s'agissait d'un précieux témoignage généalogique, car le tableau comporte des portraits des comtes d'Auvergne parfaitement identifiés. Que Baluze n'était cependant pas insensible à l'attrait de la peinture, le soin qu'il fit apporter à l'exécution de la planche le prouve; c'est une des rares reproductions antérieures au XIX^e^ siècle où le style médiéval n'ait pas été totalement massacré (fig. 16) (15).

Grâce à ces anciennes publications et aux longues inscriptions placées au revers des panneaux, nous sommes bien renseignés sur l'origine et le sort du *Triptyque de Latour d'Auvergne*. Il représente, au centre, l'*Annonciation* et, sur les volets, Jean de Latour d'Auvergne, comte d'Auvergne et de Boulogne, présenté par son patron saint Jean-Baptiste, et sa femme, Jeanne de Bourbon-Vendôme, présentée par l'autre saint Jean. Les armoiries des donateurs figurent en deux endroits du *Triptyque*: sur les prie-Dieu et sur des écussons portés par deux angelots au-dessus de l'Annonciation. Le mariage du comte d'Auvergne avec la veuve du duc Jean de Bourbon eut lieu le 2 janvier 1495 (1494 ancien style). Fournier-Sarlovèze observa que le donateur ne porte pas l'ordre de Saint-Michel qui lui a été conféré par le roi Louis XII le jour même de son couronnement, le 27 mai 1498, et qu'il n'aurait pas manqué d'arborer dans une peinture aussi représentative. Ainsi, il est certain que le retable a été exécuté entre 1495 et 1498. Il est cependant possible de rétrécir cette période. Sur le volet de la comtesse, sur un large phylactère déroulé au-dessus de la tête de saint Jean l'Evangéliste, on lit les paroles que celui-ci prononce en faveur de sa protégée (fig. 15):

Royne regnante en iubilacion
de to[us] humains la consolacion
je presente devant toy cette dame
qui dema[n]de p[ar] supplication
faire tousjours juste operacion
par ton moyen celle (16) *ou jamez neust blasme*
et po[ur] ta sainte annu[n]ciacion
je te prie q[ue] generacion
avoir puisse au salut de son ame (17).

Cette prière demande la grâce d'enfanter; il est clair que le tableau a été peint avant la naissance de la fille aînée du couple, Anne de Latour, qui devait épouser, en 1515, Jean Stuart duc d'Albany. La date de cette naissance reste introuvable (17*bis*). Mais on sait que la fille cadette, Madeleine de Latour (qui épousa, en 1518, Laurent de Médicis, duc d'Urbin, et dont la fille, Catherine, devint la célèbre reine de France) naquit seulement en 1501. Il y a donc tout lieu de penser que la prière a été motivée par une attente déjà longue et que le *Triptyque* a été exécuté peu de temps avant mai 1498, au début de cette année ou en 1497.

Tout porte à croire que le tableau a été peint à Vic-le-Comte, lieu de résidence de Jean de Latour. Son histoire ultérieure est relativement bien connue; paradoxalement, elle ne commence à présenter des lacunes qu'à partir du XIX^e^ siècle. L'inscription mentionnée, qui date du XVIII^e^ siècle, nous apprend qu'après la mort de son mari (1501), la comtesse Jeanne garda le petit retable auprès de son prie-Dieu (18). Onze ans plus tard, elle le légua aux Cordeliers de Vic-le-Comte; comme elle fut enterrée dans leur église, il est probable que le *Triptyque* s'y trouvait présenté auprès de son tombeau sculpté, dont la gravure figure également dans l'ouvrage de Baluze. Le 27 juillet 1703, les Cordeliers donnèrent le retable à Emmanuel Théodore de Latour d'Auvergne, cardinal de Bouillon et grand aumônier de France (19). C'est plus tard qu'on en perd pour la première fois la trace. Selon Fournier-Sarlovèze, il ne reparaît qu'entre



10. Triptyque de Latour d'Auvergne. Détail de l'Annonciation.

1872 et 1874, à une vente publique qu'il ne précise pas. Il fut alors convoité par le duc d'Aumale. Si ce grand défenseur de l'ancien art français n'avait pas abandonné les enchères, nous aurions connu le *Triptyque* depuis longtemps car il aurait voisiné à Chantilly avec la *Vierge Protectrice* d'Enguerrand Quarton et aurait sans doute figuré à l'exposition de 1904. Mais le duc d'Aumale se trouva en face d'un compétiteur bien décidé à ramener dans sa famille la relique ancestrale. Le tableau fut acquis par le prince de Latour d'Auvergne et c'est chez une de ses descendantes que Fournier-Sarlovèze l'examina en 1909. Depuis, aucun critique n'a vu le *Triptyque*, lequel apparut soudainement, en 1957, à la Fondation Kress, aux Etats-Unis. Jugé sans intérêt pour la Galerie Nationale de Washington, il fit partie d'une très belle donation consentie par cette Fondation au Musée de l'Etat de la Caroline du Nord, à Raleigh. Seul tableau français dans cette collection, c'est là qu'il fut montré pour la première fois au public, en 1960. Je ne suis pas de ceux qui se lamentent méthodiquement de voir partir à l'étranger de beaux tableaux français. Il serait absurde de vouloir représenter l'art français à l'étranger uniquement par des œuvres de second ordre. Mais ce *Triptyque* n'a pas d'équivalent et, sans être un chef-d'œuvre, il offre un intérêt considérable pour l'histoire de la peinture française du XV^e^ siècle. Il serait certainement d'une rare signification artistique et historique une fois placé dans un musée français, qu'il ne l'est maintenant dans son isolement, et cela en dépit de la juste appréciation dont il est l'objet de la part des conservateurs de Raleigh (20).

Le triptyque de Vic-le-Comte a dû être réputé car il existe une copie fidèle de son *Annonciation*, qui date, à en juger à travers les repeints, de la fin du XVI^e^ siècle; il est probable que les deux volets aient été copiés en même temps, de telles répétitions étant d'habitude commandées par un membre de la famille des donateurs. Cette copie que j'ai trouvée dans le commerce londonien, en 1958, passa la même année en vente publique, à Lucerne; j'ignore son possesseur actuel. Les repeints d'une époque qui n'appréciait pas l'iconographie médiévale y ont dissimulé Dieu le Père, la colombe du Saint-Esprit et le phylactère de Gabriel; une radiographie prouve que tous ces détails existent toujours et sont récupérables (21).

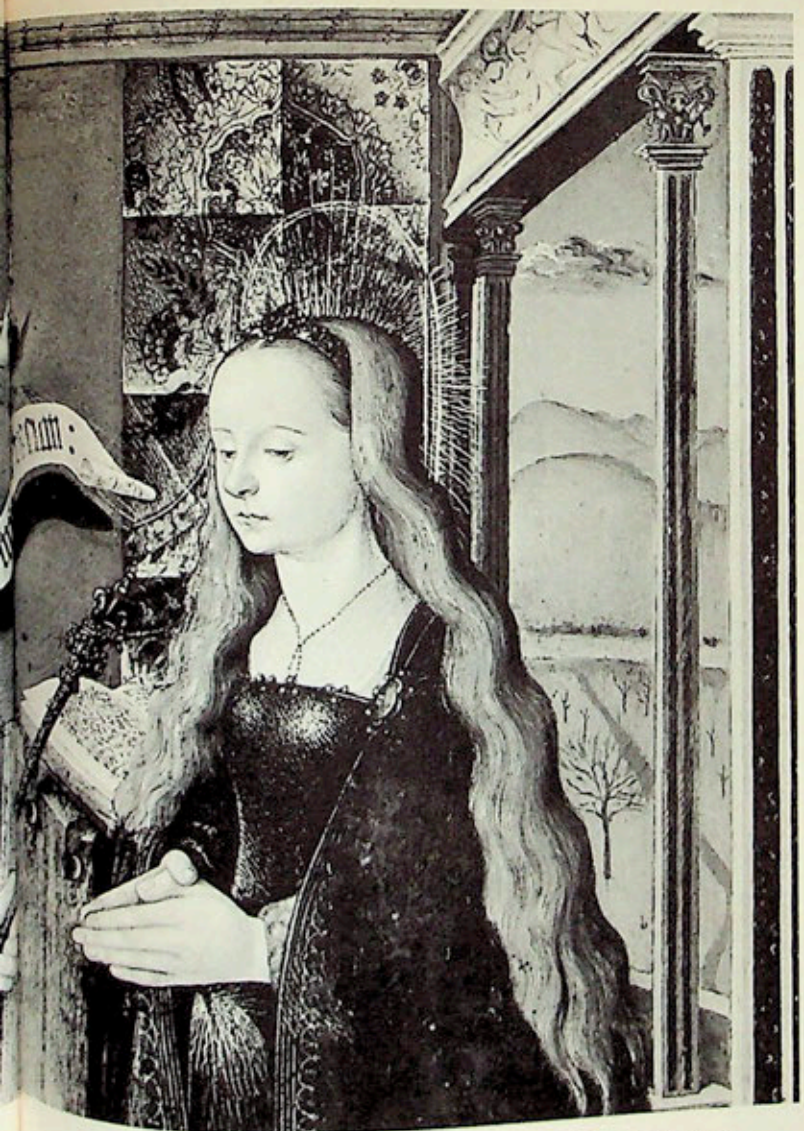
Après l'étude qu'en a fait Fournier-Sarlovèze, le *Triptyque* n'a pu être jugé que d'après la reproduction que ce critique en a donné. Aussi, fut-il analysé fort mal. J'ai eu tort d'écrire, en 1938 et en 1941, « qu'à en juger par la reproduction, son auteur est un disciple fidèle à l'enseignement du Maître de Moulins » (22). Rapprochement superficiel, influencé par les rapports féodaux de l'Auvergne avec le Bourbonnais et par la circonstance que la donatrice arriva à Vic-le-Comte de Moulins. Cette opinion fut cependant partagée et maintenue par ceux qui ont pu voir le tableau (23).

Pour ma part, l'examen du *Triptyque* m'a fait abandonner aussitôt cette idée. Son peintre n'a pas de rapport direct avec le Maître de Moulins. Son style n'est guère nourri d'art flamand. Ni sa couleur, beaucoup plus claire et plus plane, proche de l'enluminure, ni son dessin rectiligne, ni ses types de saints, ni son paysage, ni le caractère italianisant de son architecture ne rappellent en rien le grand peintre du Bourbonnais. De toute évidence, les racines mêmes de son style, le climat artistique qu'il respire dépendent d'un autre milieu. Bien qu'il travaille pour un haut seigneur, ce n'est pas, comme l'autre, un peintre de cour. C'est dans la peinture provinciale, plus purement française, qu'il faut chercher des termes de comparaison sinon pour le style, du moins pour l'iconographie et pour l'esprit général.

Tout d'abord, dans les rares ouvrages qui subsistent au voisinage de l'Auvergne. L'iconographie de l'*Annonciation*, placée selon la tradition italienne dans une sorte de loggia-oratoire, se retrouve dans l'*Annonciation* du *Retable de la Vie de la Vierge* à la cathédrale de Montluçon, peint vers 1490, pour un membre de la famille de Lâge (ou Laage; un Michel de Laage, à en juger par le saint Michel qui le présente) (fig. 12) (24). On y aperçoit également l'archange Gabriel vêtu d'une dalmatique luxueusement dorée (étrangère au Maître de Moulins) et tenant le sceptre dans sa main gauche tandis que de sa droite il pointe vers le ciel; à Montluçon, comme dans le *Triptyque*, une étroite bande d'un drap d'honneur sert de fond à la Vierge. Bien des traits rattachent le *Retable de Montluçon* aux enluminures des ateliers berrichons. En fait, l'un des rares miniaturistes dont nous ayons la signature, Jean de Montluçon, travaillait à Bourges dans le sillage de Jean Colombe, et il peignait pour sa région natale, comme le prouvent les *Heures* qu'il enlumina pour la famille Chappes. (25) Le *Retable de Montluçon* ne saurait être de lui, comme le suggérait Fournier-Sarloveze, c'est une œuvre plus personnelle; mais il est lié au même milieu. C'est au même fonds que le *Triptyque de Latour d'Auvergne* emprunte les angelots nus et ailés — *putti* gothiques et français — qu'il multiplie, avec du charme d'ailleurs, dans l'architecture de l'*Annonciation* (fig. 10). Leurs jeux avec des dragons ou un éléphant sortent du séculaire répertoire de l'enluminure française. La familiarité de l'artiste avec le vocabulaire décoratif de la Renaissance italienne est plus superficielle que celle des ateliers contemporains de la Touraine et du Berry, dominés par le prestige de Bourdichon et de Colombe. Il déforme les cannelures de la coquille au-dessus de l'*Annonciation* au gré d'une graphie « flamboyante » (26). Il donne aux piliers qui portent le plafond de la *loggia* une singulière minceur. Des structures aussi fictives sont bien rares dans la peinture italienne, on les trouve plutôt dans les enluminures des centres qui ne dédaignaient pas la fragilité gothique, en Lombardie, à Sienne, à Naples. Bien que ce soient là les jalons de l'itinéraire guerrier de Charles VIII (1494-1495), rien n'oblige à penser que le peintre du *Triptyque* ait suivi les armées au-delà des Alpes. Car des manuscrits italiens du Quattrocento circulaient dans les cours françaises depuis 1460 au plus tard. Le paysage du *Triptyque* mérite l'attention. Il est tout ensemble réel et chargé de signification symbolique. Servant de fonds aux personnages, il s'étend sur les trois panneaux, parfaitement continu. C'est une vaste tranche d'un pays montueux, avec, à l'horizon, deux sommets enneigés. Une rivière la traverse dans toute sa longueur. La lumière d'un jour de soleil, fixe et froide, ne laisse nul coin dans l'ombre. Les arbres sont entièrement dénudés. Mais sur une pente, au volet gauche, à la dextre de Dieu le Père, l'herbe commence à verdir. C'est le début du printemps dans un pays rude, la fin de mars, le temps de l'Annonciation. C'est la vallée de l'Allier avec les Monts d'Auvergne et, au loin, la chaîne des monts volcaniques parmi lesquels il est permis de reconnaître, sur le volet de gauche, le Puy de Sancy et, sur celui de droite, le Puy de Dôme, l'un et l'autre coiffés de neige. Elle attend que cesse son aridité, comme le couple comtal attend la progéniture. Peu de temps avant le *Triptyque* et non loin de Vic-le-Comte, entre 1485 et 1493, à Aigueperse, Benedetto Ghirlandaio peignit pour Gilbert de Bourbon-Montpensier un autre panorama auvergnat non moins véridique et de composition semblable (fig. 13). Cette idée d'introduire dans les scènes religieuses des motifs locaux est frappante à la fin du siècle dans les peintures du Centre. Dans le *Retable de Montluçon*, les colombes de la *Présentation au Temple* sont remplacées par quatre perdrix rouges, et

plusieurs fonds de paysage, celui de l'*Annonciation* compris (fig. 12), montrent des sites et des châteaux du voisinage (27). Dans le *Polyptyque de la Passion*, peint sans doute à Vic-le-Comte vers 1460-70, conservé sur place (mais n'offrant aucune parenté de style avec le *Triptyque de Latour d'Auvergne*), on peut reconnaître, avec M. Enaud, le château comtal (28).

sente la comtesse est d'un type très particulier, sans parenté notamment avec celui du Maître de Moulins. Or, c'est dans les *Stalles* qu'on retrouve son large visage incliné, sa longue chevelure, sa moustache et sa barbe rares; si ses boucles sont plus stylisées à Saint-Chamant, c'est un trait languedocien, un souvenir de la graphie espagnole (fig. 14 et 15).

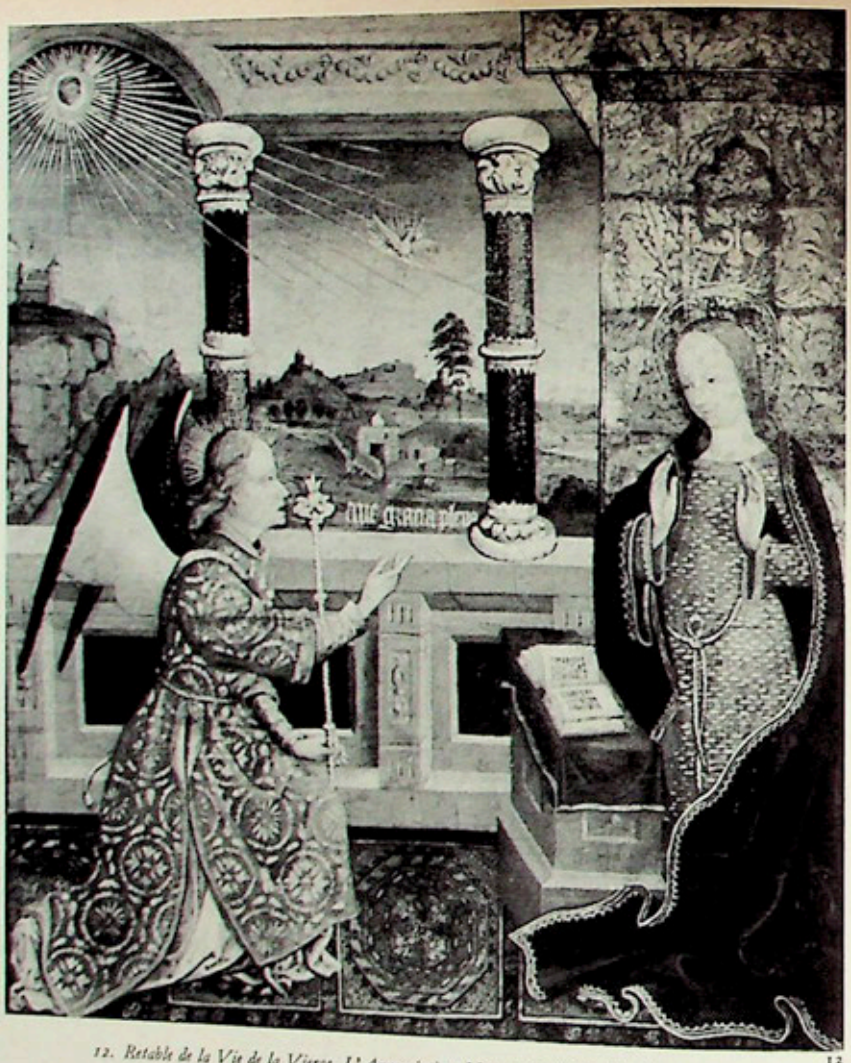


11. Triptyque de Latour d'Auvergne. L'Ange et la Vierge de l'Annonciation (détail).

Quelque enraciné qu'il soit dans le sol artistique du Centre, le *Triptyque* n'en révèle pas moins des rapports avec les peintures des Stalles de Saint-Chamant, à première vue si différentes. Ce ne sont là que des liens mineurs mais intéressants à noter parce qu'ils prouvent que des relations existaient entre les ateliers auvergnats assez éloignés l'un de l'autre. Le saint Jean l'Evangéliste qui présente la comtesse est d'un type très particulier, sans parenté notamment avec celui du Maître de Moulins. Or, c'est dans les *Stalles* qu'on retrouve son large visage incliné, sa longue chevelure, sa moustache et sa barbe rares; si ses boucles sont plus stylisées à Saint-Chamant, c'est un trait languedocien, un souvenir de la graphie espagnole (fig. 14 et 15).

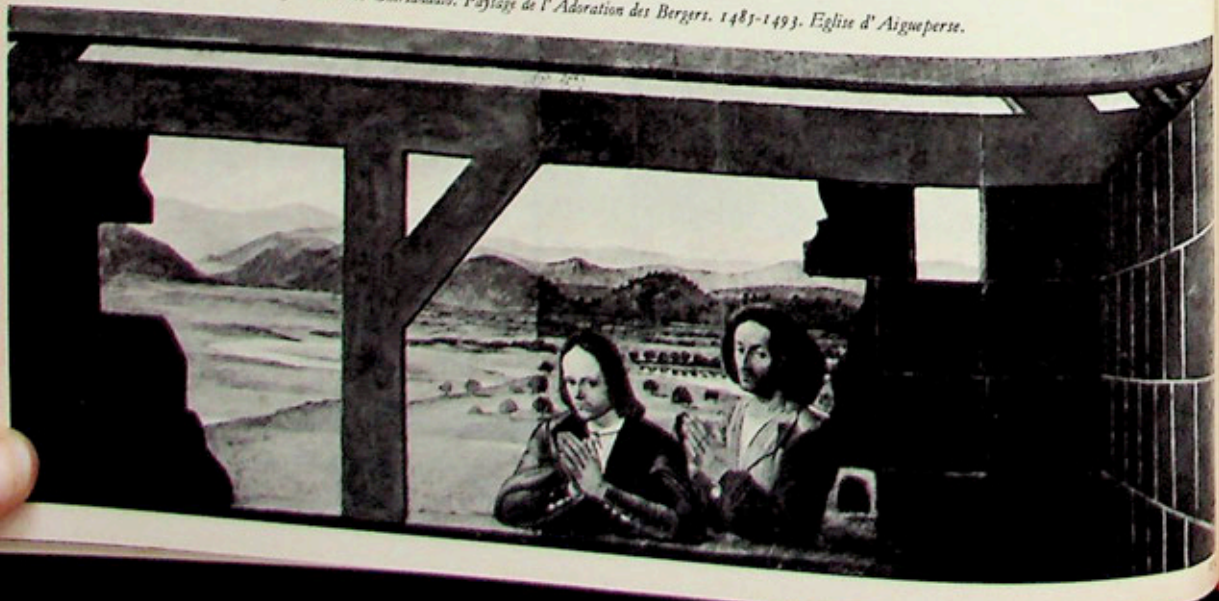
Comme dans les *Stalles*, les mains dans le *Triptyque* sont grandes et lourdes, et l'avant-plan du sol est orné d'herbes et de fleurs d'un esprit ornemental (fig. 9 et 15). Dans un autre tableau exécuté à Vic-le-Comte, le *Polyptyque de la Passion*, que j'ai mentionné, il semble également qu'aux influences berrichonnes s'ajoutent, dans le paysage aride et stratifié, comme dans le style étrangement aigu des personnages, des échos méridionaux; mais cette peinture, sauvée par une récente restauration (29), reste difficile à juger à cause de ses grandes usures.

Quelle place peut-on assigner au *Triptyque de Latour d'Auvergne* en fonction de l'information actuelle? On a vu qu'à plusieurs reprises s'imposaient des rapprochements avec l'enluminure. La technique même de ce tableau, dont le modelé est fait de striures apparentes (fig. 17), la transparence de la pâte, le tracé léger des arbres, la touche libre qui étale les montagnes ou fait bouillonner les nuages, tout cela rappelle l'habitude de l'aquarelle (fig. 11, 17). Les incorrections mêmes du dessin sont celles qu'on observe souvent chez un enlumineur qui a des difficultés en agrandissant l'échelle des personnages: la main de saint Jean Baptiste (fig. 17), le soulier du comte Jean avouent une candide ignorance des raccourcis (30). La couleur diaphane fait penser que l'auteur du *Triptyque* — peut-être un miniaturiste qui pratique à l'occasion la peinture de chevalet — a pu exécuter aussi des cartons de vitraux. Mais quelles que soient les bornes de son talent, le tableau qu'il a peint à Vic-le-Comte, fait de lui l'un des représentants les plus authentiques de la peinture française à la fin du XV^e^ siècle. Comme chez l'auteur du *Triptyque de Loches*, chez Bourdichon ou dans les dernières œuvres du Maître de Moulins (influencées par la Touraine et le Berry), on décèle chez lui une tendance vers le calme ampleur — équivalent de la fameuse « détente » dans la sculpture. A sa manière modeste, le peintre des comtes d'Auvergne, qui n'entend guère les flatter, vise avant tout la grandeur. Ses personnages s'installent avec aplomb dans l'espace qui leur est assigné. Leurs visages larges et tranquilles, leurs mains puissantes, presque paysannes, respirent la dignité. Le portrait de la comtesse annonce au même titre que certaines têtes du Maître de Moulins ou de Perréal les portraits de Jean Clouet (fig. 15). C'est cette position historique, dans la même génération, au même moment exactement, qui rapproche du peintre des Bourbons le peintre des Latour d'Auvergne: ni plus ni moins. On sent dans ses imperfections mêmes, dans son dessin qui simplifie les contours et enfle le volume, non pas une dégénérescence de la peinture gothique mais une crise secrète qui change son orientation — un désir de grandes formes, de rythmes majestueux plus monumentaux que ceux que léguèrent Van der Weyden et Hugo Van der Goes, sans sacrifier pour autant le séculaire bien gothique, le réalisme empirique. Cette aspiration s'empare alors de l'Europe au Nord des Alpes. Gérard David, Quentin Massys, Holbein le père ou le jeune Dürer, tous sont travaillés par la nostalgie du serein équilibre latin et par le pressant besoin de l'infuser à l'héritage du Nord. A la veille d'inonder l'Europe, la Renaissance italienne se prépare ainsi dans les ateliers gothiques peut-être plus spontanément qu'on ne pense. Synthèse timide en France mais qui y apparaît comme fatale, lorsqu'on la voit obséder jusqu'aux peintres provinciaux. C'est elle qui explique non seulement l'enthousiasme imminent du



12. *Retable de la Vie de la Vierge. L'Annonciation. Vers 1490. Cathédrale de Montluçon.*

13. *Benedetto Ghirlandaio. Paysage de l'Adoration des Bergers. 1483-1493. Eglise d'Aigueperse.*



Nord pour l'art ultramontain mais aussi la tenace symbiose tout au long du XVI^e siècle des formes gothiques et des formes italiennes.

Les peintures qui viennent d'être étudiées ne forment pas un groupe homogène. Si elles sont produites dans la région auvergnate, si quelques liens les rapprochent l'une de l'autre, chacune est marquée par un style individuel. Tout ce qu'elles permettent d'entrevoir c'est que les ateliers de la Basse-Auvergne comme ceux de la région voisine de Montluçon, dans le domaine bourbonnais, regardaient vers le Centre berrichon; tandis que les ateliers de la Haute-Auvergne dépendaient plutôt du Midi languedocien. Ainsi la lacune sur la carte picturale de la France du XV^e siècle, qui s'étend depuis Moulins jusqu'au Puy, où nos seuls repères furent jusqu'à présent quelques fresques, quelques vitraux et deux ou trois tableaux, se remplit et s'anime lentement. (31) Semblable à la Bourgogne, où un art d'obédience flamande s'enchevêtre et parfois fusionne avec la sévère stylisation provençale, véhiculée par la vallée du Rhône, l'Auvergne commence à se révéler comme un autre terrain de rencontre: le Centre berrichon qui garde des velléités de calme équilibre, écho de la leçon de Fouquet mais prélude aussi à la Renaissance, y affronte le Midi méditerranéen, où une graphie expressive préserve, depuis l'Espagne jusqu'à la Haute-Auvergne, le règne de l'esthétique gothique.

Notes

1. R. Mesuret, *Les Primitifs du Languedoc, essai de catalogue*, Gazette des Beaux-Arts, janvier 1965. Les travaux de cet historien sont les seuls récents, ou presque, à s'occuper de la peinture du Sud-Ouest. Je crois son catalogue trop étendu parce qu'il compte automatiquement dans la production languedocienne toutes les œuvres qu'on trouve à l'ouest du Rhône. Ainsi, la célèbre *Pietà de Villeneuve-lès-Avignon* (au Louvre), parce qu'elle fut trouvée sur la « bonne » rive du fleuve et qu'elle a été attribuée à Thomas Grabuset, « peintre présumé languedocien » parce qu'il a été établi à Beaucaire, qu'il a collaboré avec Froment et qu'il a travaillé pour le cardinal de Foix. Mais Grabuset, né à Auxonne en Bourgogne, apparaît dans sa jeunesse, vers 1450, en Avignon, s'établit pour quelques années seulement à Beaucaire, revint vers 1467 en Avignon d'où il ne bougea plus. Pour le cardinal de Foix, il ne fit que terminer un tableau que ce prélat confia à l'origine au peintre avignonnais Aubry Dombet. Sa collaboration avec Froment (considérée comme peintre languedocien parce que né à Uzès) consista à s'occuper, pour la municipalité avignonnaise, de décorations d'une entrée officielle. De sorte que, sur sa naissance, sa formation, son séjour principal et la majeure écrasante de ses commandes, Grabuset n'a pas de rapports avec le Languedoc. Une histoire de l'art basée sur les divisions territoriales n'a qu'un lien tout à fait abstrait avec le passé. A ce compte, le *Couronnement de la Vierge*, s'il était avignonnais, devrait être considéré comme un produit du Languedoc parce qu'il a été trouvé également à Villeneuve-lès-Avignon. C'est, de toute évidence, le caractère artistique d'une œuvre qui est, dans le cadre d'un tel classement, l'élément décisif. Ici, M. Mesuret a peut-être raison en annexant Froment. La graphie âpre de son œuvre de jeunesse, la *Résurrection de Lazare*, n'est pas proche, comme on le répète trop souvent, de la peinture allemande, mais de la peinture espagnole lorsqu'elle interprète des modèles flamands. La différence de style considérable entre cette œuvre et le *Buisson Ardent*, peint vingt ans plus tard, témoignerait de la transformation d'un peintre languedocien en un peintre provençal.

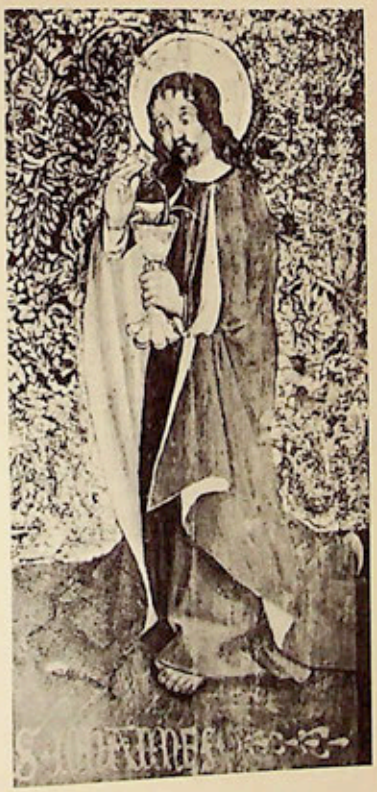
2. Clément Gardet, *De la peinture du Moyen Age en Savoie*, T.I., du XI^e au XV^e siècle, Annecy, 1965.

3. Il paraît certain que le carton de la *Pietà*, tapisserie aux armes de Polignac et de Pompadour (Musée du Puy), du début du XVI^e siècle, est sorti d'un atelier du Centre.

4. Paul Rouchil, *Les Stalles du chapitre de Saint-Chamant*, Journal des Lettres, Sciences et Arts de la Haute-Auvergne, Aurillac, 1918 (brochure tirée à part).

5. Voir notamment le panneau représentant Saint Martin, Rouchil, *op. cit.*, pl. 13.

6. Les autres parties de l'ensemble des *Stalles* se trouvent aujourd'hui à Saint-Cernin et à Saint-Illide; elles ne comportent pas de peintures.



14. Stalles de Saint-Chamant. Saint Jean l'Evangéliste.

15. Triptyque de Latour d'Auvergne. Volet droit. La comtesse Jeanne et son saint patron, saint Jean l'Evangéliste.

7. Charles Jacques (Sterling), *Les peintres* (français) *du Moyen Age*, 1941, Répertoires p. 23, n° 57, pl. 74 et 75. Non mentionné par G. Ring.

8. Cette interprétation du bâton pastoral de forme exceptionnelle, qui ressemble à un tau de prieur, et dont l'identification contribuerait sans doute grandement à la localisation précise du *Retable*, n'est présentée ici qu'à titre provisoire. Ce qui l'encourage c'est le fait que la main n'est pas en stuc, en relief palpable, comme le sont les crosses, les calices des anges et les nimbes. Elle est simplement peinte, mais avec un effet de volume en trompe-l'œil, en quoi elle ressemble à l'oriflamme et à la pelle du Christ Jardinier; elle est donc traitée comme un objet servant d'attribut iconographique et non comme un symbole de caractère liturgique. On sait que saint Maur protégeait des infirmes, des boiteux en particulier.

9. Les jardiniers avaient pour patrons aussi bien saint Maur que sainte Madeleine du *Noli me Tangere*. Il est cependant difficile d'admettre qu'il puisse s'agir d'une commande passée par une confrérie et faisant figurer deux donateurs monastiques. A la rigueur, les attributs de la confrérie pouvaient figurer sur le cadre original (perdu); c'est le cas du retable de J. Huguet, fait pour les savetiers de Barcelone (coll. part. à Paris), mais aucun donateur n'y est représenté.

10. Il est possible que ce traitement archaïque du sol soit spécifiquement méridional, ce qui serait corroboré par son apparition généralisée, à la fin du siècle, dans les émaux limousins. C'est du Midi que cette habitude aurait été véhiculée le long du Rhône jusqu'en Bourgogne où on en trouve des exemples frappants (*Pietà* avec de nombreux saints, à l'église d'Alonne-Corton, vers 1470-1480; *l'Epitaphe du chanoine Jean Droulot*, vers 1481, au Musée d'Autun).

11. On trouve le même type du Christ, les agrafes de manteaux et le sol aux plantes ornementales dans deux panneaux autrefois dans la collection Demandolx-Dedons, représentant *Noli me Tangere* et *l'Incrédulité de saint Thomas* avec, au don, *Saint Antoine* et *Saint Sébastien*, que j'ai crus Provençaux et que je penche maintenant à considérer comme Languedociens (Jacques, *op. cit.*, Répertoires p. 32, n° 64). Le nimbe en relief est employé dans un panneau languedocien, au Musée de Toulouse, *La Vierge de l'Annonciation* (Mesuret, *op. cit.*, n° 74, fig. 56). Il y en a d'autres exemples.

12. Tête du donateur chartreux dans le *Calvaire* de l'ancienne collection Martin le Roy; les deux têtes de tonsurés à gauche, dans la *Présentation de Jésus au Temple* (Musée de Dijon) que P. Quarré attribue avec vraisemblance à Jean de Marvaceulles tête de cardinal Jean Rolin, 1453, fragment de fresques (Musée d'Autun).

13. Catalogue des peintures de l'Ecole française au Musée du Louvre, XIV[e] et XV[e] siècle par Ch. Sterling avec la collaboration de Nicole Reynaud; XVI[e] siècle par Hélène Adhémar avec la collaboration de Lucienne Colliard, 1963, n° 8, pl. 21-23, en particulier pl. 23.

14. Revue de l'Art Ancien et Moderne, T. 25, 1909, p. 188 et suiv.

15. Le graveur n'a cependant pas résisté à corriger dans un sens académique le dessin de la main de saint Jean-Baptiste et à donner à tous les visages une régularité et une douceur bolonaises.

16. Celle-cellule-sein (de la Vierge particulièrement). Cf. Godefroy. Je remercie M[me] N. Reynaud de l'aide qu'elle m'a apportée dans la transcription et l'interprétation de cette inscription et de celle qui suit.

17. Sur la banderole au-dessus du comte, on lit les paroles de son saint patron:

Sacralee [Sanctuaire] saint Vierge mere pucelle
bien te mo[n]stras a ton seigneur ancelle [servante]
quand ton aignel en ce mo[n]de apportas
dont Gabriel t'anu[n]ca la nouvelle
qui des humains la joie renouvelle
puis pour sa mort greifve doule[ur] port as
en ton ame dont beau te deportas
ce bon seigne[ur] en to[us] ses fais supporte
peiant celui dont souverain portas
qui lui ouvere [sic!] de paradis la porte.

17*bis*. Les investigations entreprises tant dans les sources françaises que dans les sources anglaises et écossaises furent sans résultat. Je remercie M[lle] Marie-Geneviève de La Coste-Messelière et M. Christopher Ligota de leur aide.

18. Cette dévotion à la mémoire de Jean de Latour n'a pas empêché sa veuve d'épouser, en 1503, François de la Pause, baron de la Garde; mariage considéré comme une mésalliance par la famille de Latour dont aucun membre n'assista à la cérémonie nuptiale.

19. Ce cadeau a dû lui faire plaisir, car il s'occupait beaucoup de sa généalogie. Depuis 1695, le cardinal de Bouillon, le feudiste Jean-Pierre de Bar et Baluze étaient impliqués dans une obscure affaire des faux actes d'archives qui auraient permis à la maison de Latour d'Auvergne, en la faisant descendre des ducs d'Aquitaine, d'égaler la maison de France. En 1704, J.-P. de Bar finit par être embastillé à vie, Baluze et le cardinal lui-même furent condamnés. En dépit d'expertises favorables (celle de Mabillon entre autres), la supercherie ne fait plus de doute. Elle a été confirmée par l'examen aux rayons ultraviolets (cf. Catalogue de l'exposition *Le Faux dans l'art et dans l'histoire*, Paris, Grand Palais, 1955, Affaire de Bar, n[os] 64-86).

20. Il a été, en effet, soigneusement catalogué et reproduit dans le luxueux catalogue de la donation *The Samuel H. Kress Collection, North Carolina Museum of Art*, Raleigh, 1960, pp. 124-125.

21. Reproduit dans le Catalogue de la vente, Galerie Fischer, 11-15 novembre 1958, n° 2305, pl. 33, comme une œuvre du Nord de la France. Bois; 67,5 × 48,5 cm. Les dimensions de l'original à Raleigh sont: bois; 73 × 49,4 cm.

22. Ch. Sterling, *La peinture française : les primitifs*, 1938, p. 124, note 120; Ch. Jacques (Sterling), *op. cit.*, Répertoires p. 23, n° 53. Le tableau n'est pas mentionné par G. Ring.

23. Paul Wescher, Préface du Catalogue de Raleigh, 1960, p. 13, où cet historien trouve également « un certain rapport » avec les *Arts Libéraux*, fresque du Puy; Paul Wescher, *Die Kress-Stiftung für Raleigh*, Panthéon, janvier-février 1963, p. 12, fig. 6.

24. Publié par Fournier-Sarlovèze, *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, T. 25 (1909), pp. 113-128.

25. Jean Porcher, Catalogue de l'exposition Manuscrits (français) à Peintures du XIII[e] au XV[e] siècle, 1955, n° 339.

26. On aperçoit des déformations analogues dans les miniatures des ateliers de Rouen influencés par Jean Colombe et Bourdichon; par exemple dans la *Pentecôte*, page d'un antiphonaire, Collection R. Lehman, New York, Cat. Exp. de cette coll. Paris, 1957, n° 170.

27. Fournier-Sarlovèze, *op. cit.*

28. F. Enaud, *Les Monuments Historiques de la France*, 1955, n° 4, octobre-décembre, pp. 170-175, reproductions.

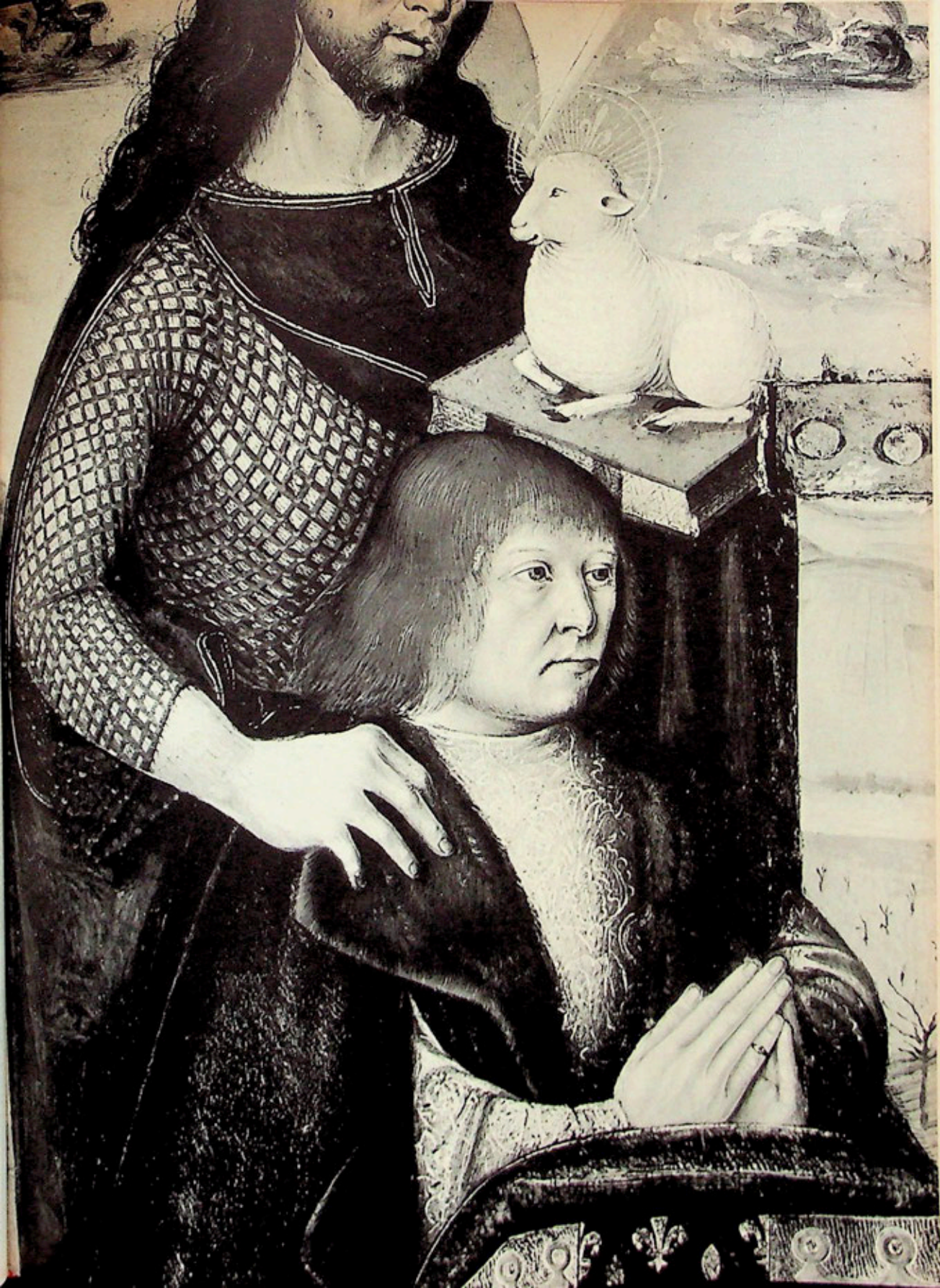
29. *Ibidem*. Les influences berrichonnes s'y laissent saisir, il me semble, dans le rôle important et le traitement minutieux des architectures. Parmi des exemples languedociens en Auvergne du paysage stratifié, il faut citer celui de la *Pietà* du Monastier (Haute-Loire) que R. Mesuret a étudiée, *op. cit.*, n° 41, fig. 16, et, auparavant, *La Pietà de Sainte-Croix*, 1961, p. 254, repr. p. 5. Ce critique a sans doute raison de considérer comme languedocienne la *Pietà* de la cathédrale du Puy (*op. cit.*, cat. n° 78, fig. 38, reproduction partielle). Ce dernier tableau, dont la jeune femme en costume mondain s'inspire manifestement des personnages des *Arts Libéraux* du Puy, ne peut être antérieur aux premières années du XVI[e] siècle. Il illustre l'archaïsme de certains ateliers languedociens.

30. Bourdichon fait également preuve de génie en dessinant les grands personnages dans ses tableaux de chevalet.

31. Il convient d'ajouter, parmi les fresques, l'intéressant *Calvaire* d'Autun (Haute-Loire) vers 1500 et, parmi les tableaux, la *Crucifixion* de l'église de Chatelhon (Puy-de-Dôme) vers 1495-1500. Je remercie M. Enaud de me les avoir signalés. Ce dernier tableau permet de situer enfin la *Mort de la Vierge* du Musée d'Avignon (Inv. 474), beaucoup plus fruste et antérieure (vers 1480-1490), mais relevant du même milieu. Du même groupe, mais de qualité supérieure, est la *Pietà* de la collection Caffin de Merouville, à Paris.

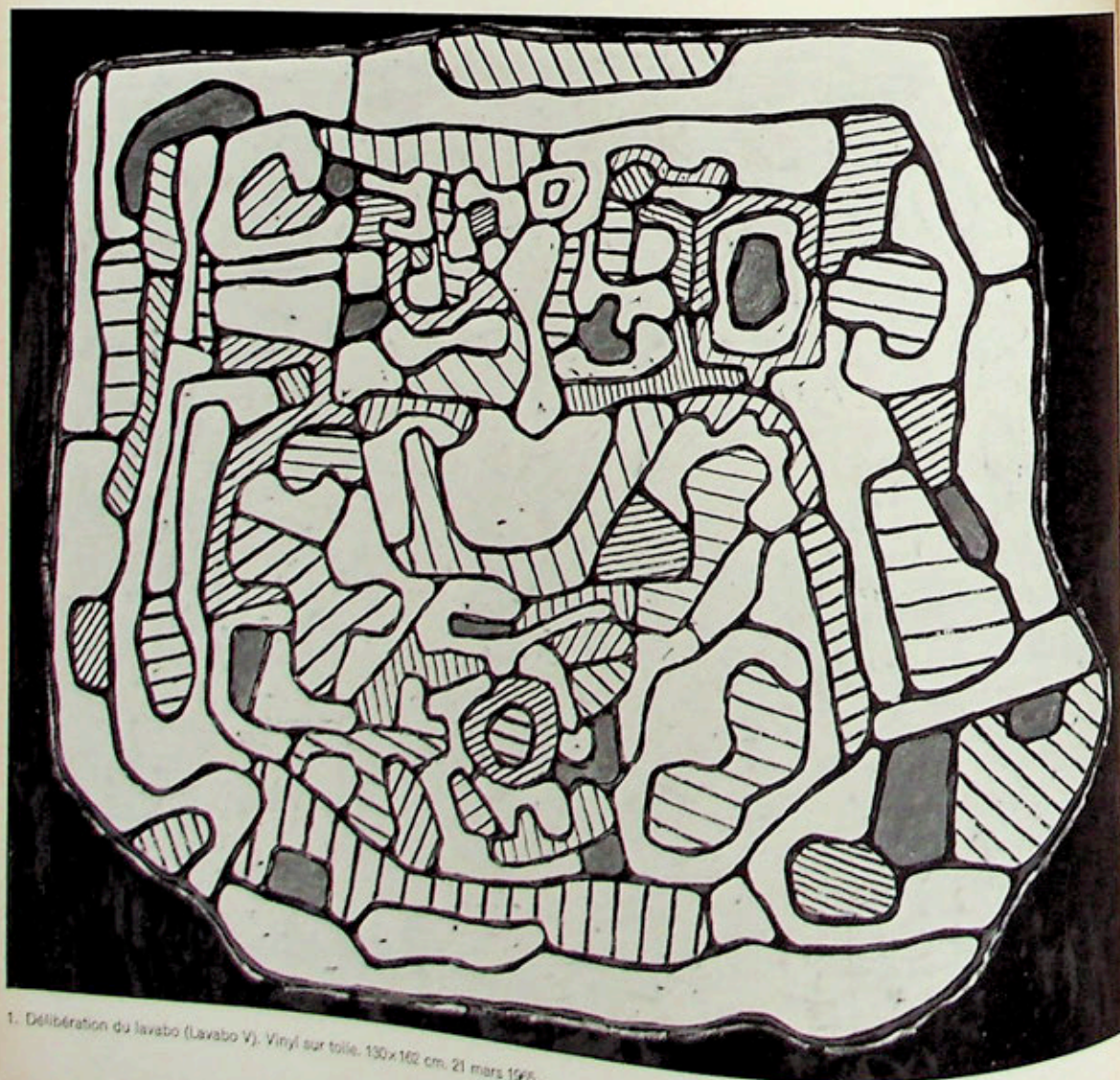
Ci-dessus :
16. Triptyque de Latour d'Auvergne.
Gravure de 1709.

Page de droite :
17. Triptyque de Latour d'Auvergne.
Le comte Jean.
Détail du volet de gauche.

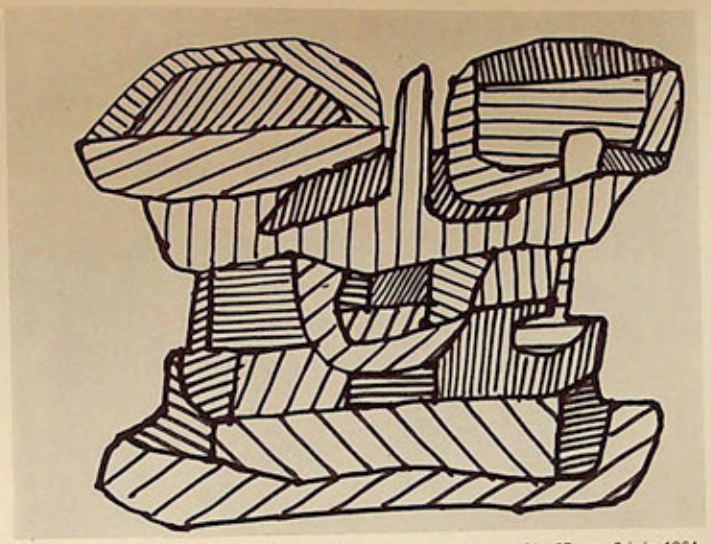


Les «ustensiles utopiques» de Jean Dubuffet

par André Pieyre de Mandiargues



1. Délibération du lavabo (Lavabo V). Vinyl sur toile. 130×162 cm. 21 mars 1965.



2. Balance II. Marker noir, bleu et rouge sur papier à lettres. 21×27 cm. 9 juin 1964.

Jean Dubuffet, quand à propos de ses peintures de « L'Hourloupe » il parlait de « foire aux mirages », ne se plaisait-il pas à dissimuler ou à masquer burlesquement le sérieux de sa vaste entreprise? C'est bien possible, et l'on n'oubliera pas, d'ailleurs, qu'une fête, fût-elle foraine, est une sérieuse affaire, et qu'il s'en peut tirer de l'enseignement autant que d'un cours d'université ou plus. Dans les peintures de « L'Hourloupe », l'essentiel, me semble-t-il, est que l'accent soit mis ou que l'œil soit dirigé sur l'homme et sur le décor artificiel que l'homme se crée par le moyen de son industrie. Cela au détriment de la nature, que Jean Dubuffet avait longtemps regardée et qui dans les tableaux de ses précédentes époques constituait l'entourage du personnage humain avec un privilège exclusif ou quasiment. Liesse à part (et cette liesse est plus dramatique qu'au premier abord il ne paraît), « L'Hourloupe » se présente à nous comme le reflet et comme la description du démesuré peuplement auquel par l'homme la terre est soumise, peuplement qui fait reculer les éléments naturels ou bien les transforme en plantations de théâtre. Partout cela grouille dans les grands panneaux de « L'Hourloupe », cela grouille autant que dans les métropoles ou que dans le moindre village moderne. La semence humaine s'est partout infiltrée; elle est féconde avec une sorte de frénésie sans cesse accélérée; les outils et les ustensiles se lèvent derrière elle comme des épis laborieux qui vont changer la face de la terre aussi vite qu'ils l'auront recouverte.

A ce joli mot d'« Hourloupe » (monde à la houppe, monde ébouriffé), je voudrais donc donner une signification supplémentaire, qui serait celle de bouillon de culture soumis à examen (monde vu à la loupe). Et je ferai remarquer que toute foire bouillonne, et que rien ne ressemble autant à une culture de multiples vibrions que la grande fête foraine dans laquelle en bonne compagnie nous tournoyons et tourbillonnons. Après avoir fourni des vues d'ensemble, la loupe, le microscope encore mieux, permettent d'isoler des détails pour les soumettre à un plus fort grossissement. Ainsi les peintures de « L'Hourloupe » donnent-elles parfois des représentations de l'homme tiré de son enchevêtrement social; ainsi nous montrent-elles souvent des objets de son industrie détachés de tout humain voisinage. C'est de cette dernière sorte de tableaux qu'ici je m'occuperai, parce que, malgré le rôle accessoire qu'elle tient dans la série, elle me paraît avoir une importance, une originalité et une actualité qui la devraient mettre au premier plan sous le regard des spectateurs. Que l'art moderne soit un peu trop dominé par l'objet, que le mot « objet » soit devenu un peu agaçant à cause de la fréquence avec laquelle il revient dans la bouche ou sous la plume des amateurs d'art, nul n'y contredira. Cependant la plupart des nouveaux artistes, en réaction contre la vieille nature morte, usent de l'objet réel (modèle naguère) pour bâtir des œuvres intermédiaires entre la peinture et la sculpture. L'objet usuel, dans ces œuvres, a généralement mission de faire une allusion violente à la vie habituelle de l'homme, et de porter accusation contre elle ou de la ridiculiser. Le nom d'« objecteurs », que l'on a pu donner aux artistes de pareille tendance et qui leur convient, suffit à mettre en lumière le sens de leurs travaux. Dérivation, si l'on veut, de ce que l'on nommait abusivement existentialisme en littérature il y a vingt ans, dérivation de ce que l'on nommait dada il y a près de cinquante ans, la tentative est intellectuelle au plus haut point. Ses nombreux adeptes, à l'exemple d'un groupe de poètes anglais contemporains, pourraient se nommer des « jeunes gens en colère », et ce sont des poèmes d'objets, me semble-t-il, que dans les meilleurs des cas ils produisent. Ne feraient-ils pas mieux d'user de mots?

Jean Dubuffet, qui a pourtant une bonne et bien établie réputation d'agressivité, ne prend pas la facile attitude de la colère à l'égard de ses et de nos voisins, qu'il regarde vivre avec une jubilation sarcastique où quelque tendresse à la cruauté se mêle. J'ajouterai que la colère n'est pas chez lui une attitude (tant mieux !), et que les attitudes, à ce que j'ai cru comprendre, sont peu de son fait. Loin de poser devant le monde, à la façon des cultivateurs du geste (dada, néodada et compagnie), il a choisi la meilleure règle de faire poser le monde devant lui, pour l'observer et pour le peindre, pour le reconstituer comme à la sortie d'un spectacle d'hallucinations. Mille miroirs fantasques au service d'un démesuré puzzle. N'est-ce pas ce qu'il se plaît à nommer lui-même une « recréation vicieuse »? Je laisse à des esprits plus que moi enclins à la métaphysique le soin de tirer les conclusions qui s'imposent...

Revenons aux peintures d'objets accessoires à « L'Hourloupe », dont les premières ont été produites un peu plus d'un an après le début de la série des personnages, si l'on en juge par la date du « Contrepoint aux outils », qui est de mai 1964. Moins nombreuses que celles de la famille humaine, elles n'ont pas cessé, depuis lors, de paraître, et récemment leur fréquence a crû. Telles que déjà nous les voyons, il semble qu'elles tendent à l'édification d'un catalogue de ce décor industriel ou artificiel dont j'ai marqué qu'il était devenu l'entourage habituel de l'homme contemporain, au détriment de la nature. Le style avec lequel ce décor est rendu ne saurait

3. Le livre ouvert. 130×162 cm. Vinyl. 4 et 5 mai 1965.

4. Illustration du robinet (Robinet IV). Vinyl. 162×130 cm. 29 et 30 avril 1965.

5. Perpétuation de l'heure. (Pendule II). Vinyl sur toile. 130×97 cm. 23 avril 1965.

être dit que narquois, tout de même que l'on qualifie l'argot ou les jargons qui se sont installés à la place des nobles langages fatigués, surtout dans les milieux urbains. Pourvu que l'on n'y cherche aucune allusion aux bois ou aux prairies, l'expression de « langue verte » est heureuse ; c'est en cette langue-là que sont décrits les objets familiers peints par Jean Dubuffet.

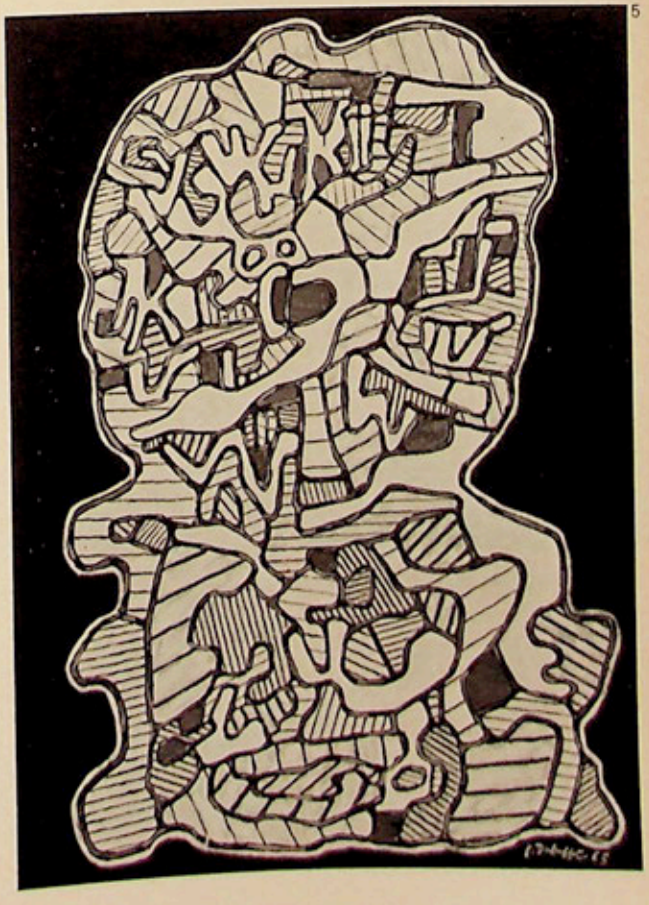
Décrire un objet, selon la géométrie, cela consiste à le projeter sur un plan, et l'épure obtenue varie beaucoup suivant l'angle de projection, mais chaque fois la figure est définitive. Dubuffet ne procède pas très différemment avec les outils, avec les bateaux, avec les brouettes, avec les balances, avec les pianos, avec les pendules, avec les machines à écrire, avec les ciseaux, avec les robinets, avec les lavabos, avec les lits, avec les tables servies, avec les bouteilles, avec les assiettes, avec les cafetières, avec les théières, avec les tasses de thé, avec les livres qu'il prend pour modèles. Parfois, comme dans le cas des lits, des pianos et de certaines brouettes, la projection est strictement verticale, et l'objet est soumis à un point de vue d'aéronaute. Plus souvent elle est horizontale, sur une sorte de mur ou d'écran dressé derrière l'objet, en face de l'observateur. Le caractère essentiel de cette projection est la violence, comme si le peintre savait que ce n'est pas gentiment que l'on peut faire passer un objet du monde du volume à celui de la surface et le réduire à n'avoir plus que deux dimensions. Par tel violent coup, l'objet, en s'aplatissant, se déforme, et le relief perdu ne cesse pas être inscrit dans l'image, comme il se voit dans beaucoup de corps écrasés ou laminés et comme il est précisément indiqué dans les épures de la géométrie descriptive. Peignant ainsi au marteau (pilon peut-être) ou à la presse hydraulique, Dubuffet distingue absolument ses œuvres des représentations dues aux enfants ou aux primitifs, qui ne vont au-delà de la simple silhouette à deux dimensions qu'en ayant recours à des essais de perspective. Et si l'on pense que tout l'art de la peinture consiste principalement à mettre à plat ce qui était volumineux, on pourra mesurer la valeur de la méthode inaugurée dans « L'Hourloupe ».

La mémoire n'est-elle pas une sorte de plan où les sujets ainsi s'inscrivent ? Les tableaux objectifs de Jean Dubuffet ne sont-ils pas des souvenirs aigus, modelés selon le tour d'esprit fantasque du peintre ? Il faut remarquer aussi, dans ces images, un plaisant exercice de l'analogie, qui nous montre comment un livre ouvert déploie des ailes de papillon, comment une pendule se change en rose épanouie, comment les bouteilles d'une cave à liqueurs dressent des lutteurs en parade. C'est à la manière de la poésie que procède souvent le jeu de Jean Dubuffet. Qu'on l'observe, comme il est aisé de faire, sur les peintures d'objets, on en retirera une meilleure intelligence de « L'Hourloupe » anthropomorphe.

Au moment de la projection, dirait-on, des veines ont éclaté, ou des arêtes ont été brutalement mises à plat ; car l'intérieur des contours est ainsi qu'un labyrinthe où le regard en se perdant croit retrouver le relief aboli. Que les structures de ces labyrinthes soient comparables à celles de certains marbres ou de certaines charcuteries de luxe, nous l'attribuerons au goût fêtard qui du consentement de l'auteur lui-même est inséparable de « L'Hourloupe ». Fête un peu noire, d'ailleurs, comme au début je l'ai indiqué.

Presque soixante ans ont passé depuis l'époque où les cubistes avaient étonné l'œil de tous les amateurs de peinture en renouvelant abruptement l'art de la nature morte, et nous avouerons que depuis lors, en ce domaine, nous n'avions plus rien vu qui fût supérieur à la catégorie de la petite maîtrise. C'est avec un pareil éclat que surviennent aujourd'hui les tableaux d'objets usuels de Jean Dubuffet, qui devraient étonner pareillement l'œil du spectateur, malgré l'accommodation à la surprise dont notre temps est responsable. Une simple violence, une attaque suivie de déchirement ou de dépouillement, voilà le geste créateur des uns et de l'autre, et l'on peut raisonnablement espérer qu'à ces excellentes manières d'escarpe les honnêtes gens ne seront pas moins sensibles aujourd'hui qu'ils ne l'avaient été un demi-siècle plus tôt, dans leur superbe indignation.

4



5

6. Le bateau I. Huile sur toile. 146×114 cm. 12 août 1964.

8. Bouteille, assiette, cafetière, tasse.
Vinyl sur toile. 60×73 cm. 25 et 27 septembre 1965.

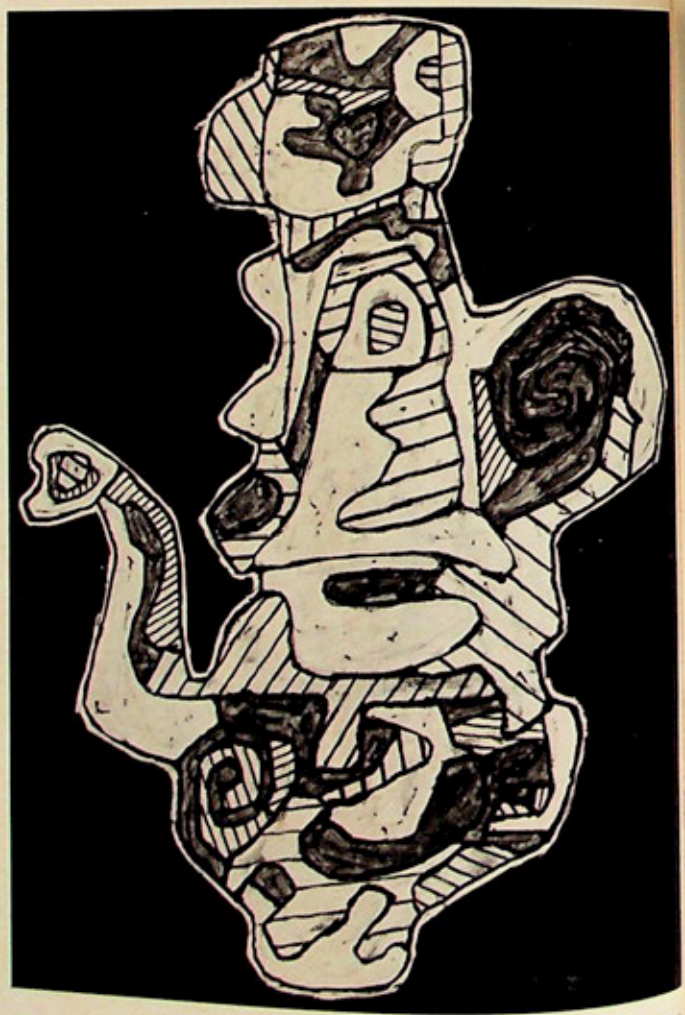
9. Tasse et soucoupe, cafetière, assiette, sucrier.
Vinyl sur papier marouflé sur toile. 50×67 cm. 12 septembre 1965.

7. La cave à liqueurs. 81×100 cm. Vinyl sur papier entoilé. 4 septembre 1965.

8

9

10. Tasse de thé (utopique). Vinyl sur toile. 130×81 cm. 4 janvier 1966.



11. Cafetière VII (brabançonne). Vinyl sur toile. 130×97 cm. 3 janvier 19

12. Bouteille III.
Vinyl sur papier. 102×67 cm.
22 décembre 1965.

1. Louis-Jean Desprez devant les coulisses du théâtre de Drottnigholm. Aquarelle, 24 × 20 cm. Institut Tessin.

2

2. *La toilette du matin.*
Gouache. Diam. 6,4 cm.
Wallace Collection.
Londres.

Nicolas Lafrensen dit Lavreince

Les scènes de la vie mondaine ou galante
peintes par Lavreince et popularisées par la gravure
assurèrent à cet artiste suédois
une brillante carrière parisienne que la Révolution
devait interrompre

par Gunnar W. Lundberg,
Directeur-Fondateur de l'Institut Tessin

3

3. *Scène d'amour dans un parc.*
Miniature. Diamètre 6,7 cm.
Musée du Louvre.
Collection David Weill.

Les amateurs d'art du monde entier connaissent le nom de Lavreince. Ses gouaches sont rares et cotées à des prix fabuleux, son art est pourtant bien connu du grand public grâce aux nombreuses gravures signées par les plus célèbres graveurs de l'époque. Les motifs de Lavreince sont familiers à tous les Français. Qui n'a pas admiré des intérieurs de salons et de boudoirs comme « L'Assemblée au Concert », « Qu'en dit l'Abbé? », « Le Billet Doux », « Les Offres Séduisantes », « Les Apprêts du Ballet », « La Comparaison », « L'Aveu Difficile » ainsi que des feuilles indiscrètes nommées « Le Roman Dangereux », « L'Indiscrétion », « La Balançoire Mystérieuse » « Les Nymphes Scrupuleuses », « Ah, laissez-moi donc voir » et « Je touche au bonheur ».

Les gouaches ont été reproduites en noir et blanc d'une façon magistrale par les graveurs Beauvarlet, Dequevauviller, de Launay, Gaucher, Guttenberg le jeune et Helman, les précieuses feuilles en couleurs sont de la main de Janinet, maître du burin hors de pair. « Les Liaisons Dangereuses », roman aussi célèbre de nos jours qu'autrefois, fut illustré par Lavreince.

4. *La lecture du contrat.*
Gouache. 40×31 cm. Collection Veil-Picard.

5. *Intérieur d'un salon.* 33×39 cm.
Collection Bergsgarden, Stockholm.

6. *Jeune femme surprise dans un parc par un jaloux.* Gravure avant la lettre. 20×15 cm.
Institut Tessin.

L'art de Lavreince est entièrement inspiré d'influence française, interprétant à merveille l'atmosphère si typiquement parisienne de cette fin de siècle, il n'y a donc rien d'étonnant à ce que le public attribue généralement à l'auteur une origine française. Mais Lavreince est Suédois, né à Stockholm.

L'histoire de la vie du gouachiste est peu connue. Ce n'est qu'en 1949 qu'il fut présenté comme artiste suédois à l'exposition organisée à la Bibliothèque Nationale par l'Institut Tessin en collaboration avec le Cabinet des Estampes.

Le catalogue, de 260 numéros, comprenait une dizaine de gouaches et dessins prêtés par des Musées français et suédois et par des collections privées, dont plusieurs jamais exposés auparavant, et la collection complète de gravures d'après ses œuvres, appartenant pour la plupart à l'Institut Tessin, ainsi que des documents, photos et souvenirs ayant rapport à la vie et à l'œuvre de l'artiste. (Gunnar W. Lundberg: « *Lavreince — Nicolas Lafrensen, peintre suédois* », Exposition Bibliothèque Nationale, mai-juin 1949, préface par Julien Cain et Jean Vallery-Radot, Paris 1949).

Dans cet article, nous n'allons pas nous attarder aux motifs popularisés par les gravures, mais essayer de retracer des œuvres peu connues, dont certaines, conservées dans des musées de Suède et dans des collections privées en Angleterre, en France et en Suède n'ont jamais été reproduites.

Mais d'abord quelques précisions sur la vie de l'artiste.

Lafrensen naquit à Stockholm le 30 octobre 1737 dans la paroisse Maria, à Hornsgatan dans le quartier dit Bocken, à peu près en face de l'église, et tout près de la maison natale de son célèbre contemporain, le poète Bellman. Son père, Niklas Lafrensen, était un bon portraitiste et miniaturiste et sa mère s'appelait Magdalena Sturr, également de famille bourgeoise. Comme le père et le fils portent le même prénom, la tradition des historiens d'art suédois est de les nommer l'aîné et le jeune.

Il a commencé son apprentissage d'artiste sous la direction de son père jusqu'à la mort de celui-ci en 1756, et nous savons très peu de chose sur ses premières années d'études. En 1760, nous le trouvons installé seul au nº 12 Svatmangatan, dans l'Ile de la Cité, officiellement mentionné comme miniaturiste.

Lafrensen quitte Stockholm en 1764 pour aller étudier à Paris. On pourrait supposer qu'il a suivi l'exemple des autres artistes suédois et qu'il s'est, comme eux, adressé à Roslin dont l'obligeance pour ses compatriotes était connue. Peut-être, Roslin l'a-t-il introduit chez son ami Boucher et chez le gendre de celui-ci, Baudoin, qui l'aurait initié à la gouache. On pourrait également supposer que le miniaturiste danois Hojer l'a introduit chez Massé. Quoi qu'il en soit, Baudoin et Massé, qui étaient des amis, furent ses deux principaux initiateurs, même si nous ne pouvons pas prouver par des documents d'archives qu'ils furent ses professeurs. Massé avait, à ce moment-là, 75 ans, et après la mort de Baudoin en 1769, c'était évidemment une bonne idée pour un jeune homme d'essayer de le remplacer comme peintre de gouaches. La concurrence était plus dure pour l'art de la miniature, dans lequel le Suédois Hall s'était déjà placé au premier plan.

6

La gouache était très à la mode. Ce n'était d'ailleurs plus l'époque du grand art et la peinture officielle, le tableau d'histoire rencontraient un succès d'estime, mais ne trouvaient pas d'acheteurs. Ce que demandait un public nombreux de grands seigneurs et de fermiers généraux, c'étaient des œuvres de petites dimensions à sujets galants. Il était donc naturel que le jeune peintre suédois vint travailler comme élève chez un maître comme Baudoin, car celui-ci était au sommet de sa réputation, reçu à l'académie en 1763 avec sa « Phryné », et jugé comme un très habile peintre de gouaches et de miniatures. Comme on lui demandait soit des œuvres personnelles, soit des reproductions de sujets de Greuze et de Boucher, on peut supposer que Lavreince exécuta ces compositions pour lui pendant quelques années. Baudoin mourut tout jeune et Lavreince lui succéda dans la faveur du même public de « petits maîtres et petits abbés » (Diderot).

L'historien danois M. Svend Eriksen a dernièrement découvert dans « Minutier Central des Notaires », conservé aux Archives Nationales, des renseignements précieux (« Konsthistorisk Tidskrift », Stockholm, mai 1963.) sur le séjour de l'artiste suédois à Paris, qui prouvent que Lafrensen fut domicilié dès le

7. *La reine Christine visitant Saumaise malade.* Gouache. 31×25 cm. Château de Drottnigholm.

8. *Eric Magnus Staël von Holstein devant le tombeau de son enfant.* 1792. Miniature. 24,6×19,8 cm. Stockholm, Musée National.

9. *Le baron de Montigny.* 1783. Miniature. 19×15 cm. Musée du Louvre. Collection David Weill.

10. *Jeune dame prenant son café.* Gouache. Collection particulière, Grande-Bretagne.

11. *Le chevalier de Cambys.* Gouache. 34×25 cm. Collection Meyer-Sassoon, Blackwell.

12. *La lettre.* Gouache. 37×29 cm. Collection Veil-Picard.

13. *La joueuse de guitare.* Gravure en teinte aux outils par Janinet d'après Lavreince. 35,5×27,8 cm. Paris, Bibliothèque Nationale.

14. *Scène galante*. Lavis de sépia. 14 × 10 cm. Institut Tessin.

1er octobre 1764 pour la durée d'un an dans quelques pièces situées rue Saint-Thomas-du-Louvre, louées par M. Etienne Pau Le Roy de Prenelle. Les pièces étaient élégantes et bien meublées et valaient un loyer de 450 livres par an. A partir d'avril 1765, Lafrensen loua quelques pièces en plus, ce qui fit monter le loyer à 960 livres.

Il nous paraît évident que Lafrensen mena un train de vie assez fastueux avec valet de chambre et un loyer élevé pour un jeune homme qui n'avait pas encore trente ans. Les conséquences furent vite désastreuses, les moyens pour payer le loyer lui manquèrent et le 5 septembre il eut congé pour départ le 1er octobre. Démuni d'argent il dut laisser une partie de son mobilier, deux bureaux, une table sculptée et dorée avec dessus de marbre ainsi qu'un paravant au décor chinois, meubles qui témoignent du luxe d'installation du jeune homme.

Lafrensen retourne en Suède en 1769, et un journal hebdomadaire (Stockholm Veckoblad, 26 août) parle de lui comme « venant de Paris pour un temps indéterminé ». Cette formule indiquerait-elle l'intention de l'artiste de ne pas rester en Suède? L'année suivante, en tous cas, il est nommé peintre de miniatures pour la cour de Suède, et le 12 août 1773, il est agréé à l'Académie Royale des Beaux-Arts. Une demande qu'il fit pour être nommé professeur fut pourtant repoussée à ce moment-là et il dut se contenter du titre de vice-professeur. On le voit recevoir des commandes de portraits du roi Gustave III, ainsi que de son frère, le prince Charles.

Probablement pris de la nostalgie de Paris, Lafrensen repart pour la France en 1774, où on le trouve installé avec un autre Suédois, le graveur en médailles Fehrman, dans la maison de l'architecte Desmaisons, rue des Saint-Pères. Il s'impose très vite, mais il y a un mystère: on ne sait qui le lance et le patronne. Maintenant, il reste en France, et si la Révolution ne l'avait pas forcé de rentrer en Suède, il aurait sans doute vécu à Paris jusqu'à sa mort, comme l'a fait Roslin.

Lafrensen devient le maître de la gouache. Sa renommée est grande et il a une clientèle étendue. Le Mercure de France parle déjà, en 1777, de l'habile de Launay comme son graveur. Comme illustrateur aimable des mœurs parisiennes et anecdotier libertin, il devient de plus en plus connu dans la société.

Son origine suédoise a sûrement beaucoup facilité le succès de Lafrensen, car les Suédois étaient très à la mode à Paris à cette époque. Rappelons seulement les noms de Gustave III et du comte de Fersen. La comtesse de Boufflers, l'amie du roi de Suède, avec laquelle il avait une correspondance intime, fut surnommée « la Maman des Suédois ».

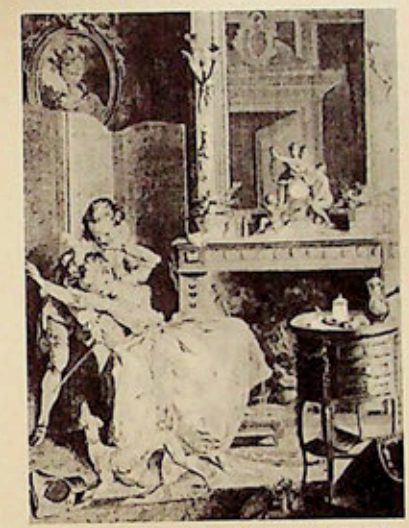
Déjà, vers 1780, Lafrensen a conquis une situation hors de pair et le roi de Suède lui fait l'honneur de nouvelles commandes lors de son deuxième voyage à Paris, en 1774. A ce moment-là, Lafrensen exécuta les belles gouaches qui maintenant appartiennent au musée de Linköping, en Suède. Comme la place nous manque pour les reproduire ici, voir Axel Gauffin: Avec Gustave III à Paris, deux gouaches de Lavreince, Gazette des Beaux-Arts, Paris, 1924), il faut nous contenter de quelques citations des lettres de l'époque qui peuvent peut-être nous aider un peu à imaginer leur beauté.

Madame Campan a décrit dans ses « Mémoires » la fête brillante que Marie-Antoinette donna au Petit Trianon en l'honneur de l'empereur Joseph II, au printemps de cette année. La reine répéta plus tard cette fête en l'honneur du roi Gustave III, qui voyageait alors incognito sous le nom du comte de Haga. Le baron Armfelt, qui se trouvait parmi la suite du roi, parle dans son journal de cette fête inoubliable: « ... A six heures tout le monde est parti pour Trianon, où l'on donnait au petit théâtre « Le dormeur éveillé, opéra comique, paroles de Marmontel, musique de Piccinni, ballets de Gardel... » Taube, Fersen et moi, étions assis derrière la reine et les rois au fond derrière les dames. A la fin du spectacle, il y a eu souper dans plusieurs pavillons, nous étions plusieurs Suédois à la même table, et la reine s'est arrêtée derrière la chaise de chacun d'entre nous pour causer un instant. Après quoi, nous nous promenâmes dans les jardins, illuminés à l'aide de lampions, de délicieuse façon, et ressemblant à un décor de théâtre. Le coup d'œil était merveilleux et on ne saurait s'imaginer la beauté de tout cela ».

Cette fête a été un enchantement pour tous les invités. L'ambassadeur de Suède, le baron Staël von Holstein, en parle dans un de ses rapports (2 juillet 1784) et le roi lui-même écrit dans une lettre du 24 juin adressée au comte de Creutz, poète et diplomate connu: « La fête de la reine à Trianon fut charmante... C'était un véritable enchantement. La reine avait autorisé d'autres dames ou cavaliers que ceux qui étaient commandés au souper à se promener dans les jardins. Toutes les dames priées étaient en blanc. C'était véritablement un spectacle élyséen ».

Le pendant de cette gouache représente: « La Redoute Chinoise » à la foire Saint-Laurent, une des attractions préférées dans le lieu de plaisir cher aux Parisiens. L'inauguration de cette maison de divertissement qui eut lieu le 22 juin 1781, a été décrite souvent; le « Journal de Paris », Mercier, le « Guide des Amateurs et des étrangers », par Thiery (tome I, p. 522) en parlent et le baron Armfelt écrit dans son journal le 29 juin: « ... Passé la matinée chez Wertmüller, Roslin et Hall; j'ai vu chez Roslin un tableau avec des magnifiques draperies. J'ai dîné chez Mme Ahlgren et je suis allé ensuite retrouver le roi aux Français... Nous sommes allés après à la Redoute Chinoise, un endroit assez agréable, et de là au Palais-Royal. Nous avons fait ensuite quelques pas dans la rue Saint-Honoré, où j'ai attiré l'attention de Sa Majesté sur les mœurs des habitants. »

Il nous est impossible de parler ici de toutes les gouaches et miniatures exquises que Lafrensen a laissées à la postérité. Lafrensen a sûrement fait de la peinture à l'huile, mais jusqu'à ce jour, aucune peinture signée par le Maître n'est encore connue. Dans la littérature, on cite partout une peinture datée de 1794: « Fête d'anniversaire de Louise Reimers »; pourtant celle-ci n'est pas peinte à



15. *La suite du déjeuner*. Gravure au pointillé par A. J. Duclos, d'après Lavreince. 20,5 × 14,7 cm. 1er état. Institut Tessin.

16. *La soubrette surprise*. Gouache. 31 × 23 cm. Collection Veil-Picard.

17. *L'oiseau envolé*. Gouache. 26 × 18 cm. Collection Meyer-Sassoon, Blackwell.

18. *La lecture interrompue*. Gouache. 28,3 × 21 cm. Collection Veil-Picard.

l'huile, mais à la gouache. Des écrivains contemporains parlent d'œuvres à l'huile de Lafrensen. Mais nous ignorons où ces tableaux se trouvent actuellement. Des recherches futures là-dessus pourront sans doute nous donner des surprises? La plupart des tableaux à l'huile qui, aujourd'hui, passent sous le nom de Lafrensen sont des copies d'après ses gouaches ou même d'après les gravures.

Les œuvres de Lafrensen sont aussi nombreuses et célèbres que les détails sur sa vie privée sont rares, et la personnalité de Lafrensen nous restera inconnue. Nous cherchons en vain des lettres de sa main, et nulle part dans les mémoires contemporains français, on ne parle de lui. Ni Bachaumont, ni Grimm, ni Diderot ne mentionnent son nom, et il ne semble pas avoir participé aux expositions de Paris.

Voici les quelques notes que nous avons réussi à trouver: la veille de Noël 1774, il mange le bouilli traditionnel chez une Madame Laloutte au Palais-Royal, en compagnie de Hall, Taraval, le médailleur Fehrman et quelques autres Suédois, pour aller ensuite passer la nuit à entendre les messes dans les différentes églises. En avril 1775, il visite, accompagné par Fehrman, le château de Versailles, le parc et les deux Trianons. Le 14 mai, Lafrensen est parti avec Fehrman et le lieutenant Löfving pour Marly voir la Machine, les aqueducs, le château et les jardins et, en rentrant, ils visitent le jardin de Saint-Cloud.

Dans la correspondance de Hall, mon ami Karl Asplund a dernièrement découvert une petite note intime. (A. Hall. Sa correspondance de famille éditée par Karl Asplund. Publication du Musée de National Stockholm nº 2, Uppsala 1955). Dans une lettre, datée de 1785, Hall écrit à sa femme qui séjourne dans la propriété de son père à Olinville, qu'il regrette son absence, et qu'il est forcé de se consoler avec le « sacré » portrait d'elle par Wertmüller. Il raconte ensuite que le samedi à sept heures, Lafrensen est venu le chercher et qu'ensemble, ils visitèrent le Palais-Royal, les Tuileries et les Champs-Elysées. Ils passèrent devant la Grille de Chaillot jusqu'à la porte Maillot, où ils mangèrent des « œufs frais » et de la salade. Ils se réjouirent du beau temps, de la fraîcheur de l'air et du clair de lune.

Mon collègue danois a également retrouvé aux Archives Nationales un contrat de location au nom de Lafrensen, daté du 4 juillet 1789 — à la veille de la chute de la Bastille — précisant qu'il loua au prix de 968 livres un appartement dans la rue de Grammont avec vue sur la rue de Menars. Ce document nous donne en détail la description de son domicile.

Après le début de la Révolution, Lafrensen fut forcé de rentrer en Suède, tandis que son compatriote Wertmüller se rendit à Madrid par Bordeaux et Hall s'installa à Liège où il finit ses jours en 1793. Lafrensen arriva à Gothembourg le 25 septembre 1790: le journal Göteborgs Nyheter note cette nouvelle. L'année suivante, il est de nouveau à Stockholm, et le journal « Allmänna Tidningar » du 30 mai écrit que « le professeur Lefrensen (!) de Paris habite alors dans Storkyrkobrinken nº 10 ».

Les temps avaient changé après la mort de Gustave III; en 1792, Lafrensen trouvait avec difficultés une clientèle intéressante. Il s'occupait surtout de commandes de portraits en miniature pour gagner sa vie. Immédiatement après le décès du roi, il avait obtenu le titre de professeur avec une pension de 500 riksdaler par an. Mais aussi avec engagement de faire quelques gouaches à sujets historiques, ce qui ne l'aura sûrement pas amusé du tout. Parmi les spécimens de son art à la fin de sa carrière, mentionnons: « Visite de la reine Christine à Saumaise, malade à la Cour de Suède » et « Gustave Vase surprend Sture aux pieds de son épouse Marguerite Leijonhuvud », etc.

Lafrensen fréquentait la société joyeuse d'artistes autour du sculpteur Sergel, qui plusieurs fois a dessiné sa caricature en compagnie des frères Martin, Desprez et Masreliez. En 1800, l'Académie des Beaux-Arts lui offrit de devenir professeur en titre. Mais il refusa. Il mourut célibataire à Stockholm, le 6 décembre 1807.

Si l'on songe à la richesse de sa production, il ne se trouve en Suède qu'un nombre restreint de ses œuvres, bien que le Musée National de Stockholm possède de nombreux chefs-d'œuvre de sa main et un portrait à l'huile très intéressant du jeune Lafrensen par Johan Henrik Scheffel (1690-1781). Il est exécuté en Suède avant le départ du peintre pour la France. Au Musée National est également conservée une importante collection de portraits en miniature — plus d'une quarantaine — parmi lesquels l'exquis portrait en pied du roi Gustaf III, 1792, ainsi que la gouache représentant Eric Magnus Staël von Holstein (1749-1802), ambassadeur de Suède à Paris, époux de l'écrivain Madame de Staël, née Necker, assis dans un parc devant le tombeau de son enfant, exécutée en 1792 (fig. 8). Dans la collection de dessins du Musée National est conservée une esquisse de toute beauté intitulée « La Sortie du Bain » (fig. 19), nous interprétant tout le charme sensuel du siècle.

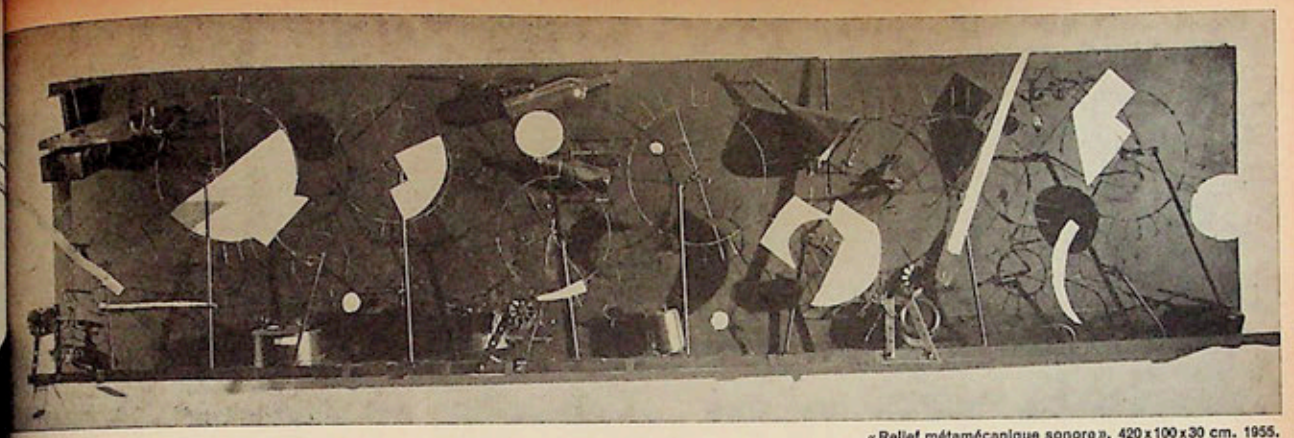
Parmi les tableaux historiques que Lafrensen fut obligé de peindre pour gagner sa vie à un âge avancé, nous ne reproduisons qu'un seul: « La reine Christine visitant Saumaise malade » (fig. 7) appartenant au Château de Drottningholm, triste témoignage du manque d'inspiration de l'artiste devant ces commandes royales d'images glorifiant l'histoire. Dans une collection privée en Suède se trouve un « Intérieur de salon » de toute première qualité représentant quelques dames prenant le thé à côté de deux jeunes musiciens (fig. 5).

L'ensemble de gouaches de Lafrensen réuni dans la Collection Veil-Picard à Paris est sûrement le plus complet existant de nos jours, réunissant une trentaine des plus belles œuvres, dont plusieurs nous sont familières par les gravures. Nous en reproduisons ici quatre qui n'ont jamais été gravées: « Le Contrat de Mariage » (fig. 4) « La Lettre » (fig. 12), « La Lecture Interrompue » (fig. 19), et « La Soubrette Surprise » (fig. 16).

Parmi les gravures très rares nous remarquons « La Suite du Déjeuner », 1er état, gravé au pointillé par A.J. Duclos, ancienne Coll. L. Delteil (fig. 15) et « Une jeune Femme

(Suite en page 64)

19. *La sortie du bain.* Esquisse. Crayon noir et sanguine. 29,3 × 22,4 cm. Stockholm, Musée National.



« Relief métamécanique sonore ». 420 x 100 x 30 cm. 1955.

Jean Tinguely

par Alain Jouffroy

Tinguely : Dans le travail que je fais depuis un petit moment déjà, j'ai essayé d'amplifier les dimensions de l'art, d'une sculpture ou d'un objet d'art, en introduisant un mouvement libre, un mouvement personnel, un mouvement joyeux. Je voulais donner à l'art une dimension de plus. La sculpture en tant qu'œuvre d'art en pierre était bien, était belle, mais souffrait d'une certaine limitation par rapport à notre époque industrielle.

Jouffroy : C'est évident. Mais la sculpture en métal a existé avant toi. Des mobiles, même... Tu es parti de Calder, non?

Tinguely : Les mobiles de Calder m'ont donné une grande confiance. Grâce à lui, je me suis dit: si lui a pu faire ça, je peux aller plus loin. C'est justement à cause des mobiles de Calder que j'ai fait un saut, en utilisant le « fil de fer » comme un moyen d'introduire le mouvement. Et, plus puissamment encore, en travaillant l'espace.

Jouffroy : Mais quelle a été l'origine de tout ton travail? Y a-t-il eu une révélation initiale, solitaire? Ce qui m'intéresse, ce sont toujours les « grands moments », les débuts par exemple.

Tinguely : Les débuts, c'était l'amusement, les jeux d'enfants. J'allais dans la forêt, peut-être que j'étais un peu solitaire à cette époque-là (pourtant, j'étais très souvent dans la rue avec mes copains) mais j'éprouvais subitement des sentiments d'isolement. Alors, j'ai commencé à faire une chose très bizarre: plusieurs samedis et dimanches de suite j'ai commencé à construire de jolies petites roues, en bois, bricolées comme ça, le long d'un ruisseau...

Jouffroy : A quel âge?

Tinguely : Treize et demi, quatorze ans. Aucune idée d'art... Dans la forêt, j'utilisais un ruisseau: il faut dire que c'était une forêt de sapins qui formaient une sorte de cathédrale, avec les quatre sonores d'une cathédrale... les sons s'amplifiaient formidablement bien. J'ai fait jusqu'à deux douzaines de petites roues dont chacune avait sa propre vitesse et parfois cette vitesse était variable, selon la vitesse de l'eau, variable elle aussi. Chaque roue avait une came... Une came c'est une chose qui assure une irrégularité à la roue — tu vois —: ça frappait, ça actionnait sur un petit marteau qui tapait sur différentes petites boîtes de conserve rouillées ou pas, des sonorités différentes. Ces sons, ces tonalités à des rythmes différents étaient répartis tous les 5-6 m et ces parcours s'allongeaient parfois jusqu'à 100 m dans la forêt. J'imaginais alors le promeneur solitaire lui aussi dans la forêt, qui entend d'abord ce concert avant d'entendre les bruits de la forêt. Parfois, ça fonctionnait jusqu'à quinze jours, c'était évidemment fragile, mais il y en avait quelques-uns qui fonctionnaient pendant des mois.

Jouffroy : Tu as découvert qu'on pouvait « faire de l'art » à quel âge?

Tinguely : J'ai découvert d'abord qu'il y avait une école des Beaux-Arts qui était une façon très agréable de se la couler douce — ça m'a donné la possibilité d'éviter de prendre un métier — une façon d'évoluer, de vivre, de vivre ma vie déjà un petit peu, tranquillement. Les Beaux-Arts étaient « agréables », on n'était pas obligé d'y aller tout le temps... Mais en attendant aux Beaux-Arts, j'ai été mis en contact avec l'art. — Et, au fond, ça m'a fait du tort en ce sens que j'ai commencé à attraper des complexes: le « complexe de l'art »...

Jouffroy : A prendre l'art au sérieux?

Tinguely : A prendre l'art au sérieux.

Jouffroy : Comme on peut le prendre en Suisse ?

Tinguely : Comme on peut, par exemple, le prendre en Suisse: un peu lourdement. Pour moi, ça a été toute une acrobatie pour me libérer de ça.

Jouffroy : Tu as mis combien de temps à te libérer « de ça »?

Tinguely : Très longtemps.

Jouffroy : Tu as donc pris l'« art » au sérieux longtemps...

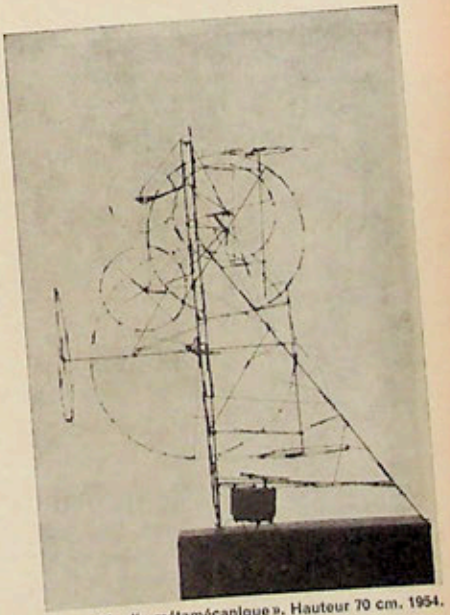
Tinguely : Ah oui, très au sérieux.

Jouffroy : Avec des habitudes d'élève?

Tinguely : Je vais te dire une chose: les artistes, en Suisse, c'étaient un peu des fonctionnaires, la majorité du temps ils avaient des emplois d'Etat, ils étaient professeurs de Beaux-Arts, ils recevaient des commandes de l'Etat, ils faisaient des églises... alors la situation de l'artiste me paraissait une chose vraiment désolante. Mais je savais qu'il avait existé des artistes révolutionnaires, des artistes anarchistes, merveilleux, comme Schwitters ou Klee.

Jouffroy : Tu te faisais une culture à toi tout seul, parallèlement à l'école?

Tinguely : J'aimais beaucoup l'histoire. J'aimais beaucoup les Egyptiens, c'est à peu près la seule chose qui m'intéressait vraiment. J'avais été mis au courant, par l'intermédiaire des Beaux-Arts, de l'existence du Bauhaus et cela a été pour moi une expérience très joyeuse...



« Moulin métamécanique ». Hauteur 70 cm. 1954.

Jouffroy : Pourquoi dis-tu « joyeux » tout le temps?

Tinguely : Joyeux: ça veut dire libre — liberté, joie, c'est à peu près identique.

Jouffroy : Une joie brutale?

Tinguely : La joie, pour moi, ça veut dire pouvoir faire ce que je veux. D'ailleurs je n'ai jamais pu faire quoi que ce soit sans plaisir — ou je l'ai loupé.

Jouffroy : Pourtant tu as continué ta « prise au sérieux » de l'art pendant plusieurs années...

Tinguely : Oui, voilà, et c'était mauvais — ça faisait « de la peinture »...

Jouffroy : Quel genre de peinture?

Tinguely : Une peinture « abstraite ».

Jouffroy : Tu n'avais donc pas décidé d'être sculpteur?

Tinguely : Non, je n'avais rien décidé du tout et d'ailleurs j'ai fait de la peinture d'une manière désespérée. Je n'arrivais jamais à terminer mes

Dessins de scène pour le ballet de Roland Petit « L'Eloge de la folie ». 1968.

tableaux, je pouvais peindre sur une toile pendant des mois, sans aucune raison de la terminer, je n'arrivais pas à saisir l'instant, il y avait toujours une espèce de continuité, un infini agaçant... Ce n'était pes une peinture abstraite géométrique proprement dite. J'étais influencé par les surréalistes, je pense, par Tanguy, Dali...

Jouffroy : Miró?

Tinguely : Oui, un peu Miró aussi. Avec des couleurs pures, ou alors ça pourrissait. Il y avait dans ma peinture une espèce de pourrissement qui se faisait toujours, et ça se terminait généralement dans d'horribles corrosions... Ce n'était pas possible, je ne pouvais plus travailler dessus, je devais tout regratter, je recommençais...

Jouffroy : Qu'est-ce qui t'a décidé à abandonner la peinture? La sculpture?

Tinguely : Non, j'ai tout simplement arrêté, je n'ai plus rien fait du tout — pendant longtemps.

Jouffroy : Et qu'as-tu fait pendant que tu ne « faisais rien »?

Tinguely : Eh bien, à ce moment-là je baisais — professionnellement — je m'intéressais énormément aux femmes et c'était à peu près ma seule occupation...

Jouffroy : A Paris?

Tinguely : Non, en Suisse, presque toujours en Suisse... Arrivé à Paris — j'avais 28 ans — en 53, je suis devenu sérieux, alors « vraiment » sérieux, c'est-à-dire que j'ai pris des décisions...

Jouffroy : Qui as-tu rencontré à Paris, d'abord?

Tinguely : Personne.

Jouffroy : Qu'est-ce que tu avais à montrer?

Tinguely : Rien. Je suis arrivé à Paris tout simplement pour me créer un nouveau climat.

Jouffroy : Tu avais donc un handicap de huit ans (si l'on peut dire) sur beaucoup de peintres et d'artistes de ta génération.

Tinguely : Absolument.

Jouffroy : Et ces huit ans de retard, tu les attribues à quoi?

Tinguely : A la Suisse (Silence).

Jouffroy : Méchant, ça!

Tinguely : Non, c'est juste: la Suisse n'était pas un climat favorable. Arrivé à Paris, j'ai tout de suite senti...

Jouffroy : Un réveil immédiat?

Tinguely : Immédiat. Je dois ajouter ceci: un an environ avant d'arriver à Paris, j'avais fait à Bâle des essais avec des moteurs. — Aujourd'hui, on dirait que ce sont des sculptures, mais à l'époque ça n'en était vraiment pas, c'était des objets matérialisés — des objets comme nous en avons tous autour de nous: nos sièges, nos sacs, nos casseroles que je suspendais à des crochets fixés à des moteurs correspondant à des régleurs de vitesse ou des augmentateurs de vitesse à moteurs électriques.

Jouffroy : Tu les as montrés?

Tinguely : Jamais. C'était quelque chose de tout à fait farfelu et absolument affreux. — Je faisais ça pour m'amuser mais aujourd'hui je sais que c'était une très bonne expérience — très utile et très importante pour moi. Arrivé à Paris, je n'ai plus remis ça, je me suis dit: il faut faire quelque chose. — J'ai tout de suite commencé à faire des sculptures en fil de fer, des engrenages que j'ai plus tard appelés « Métamécaniques », des moulins, des barrières...

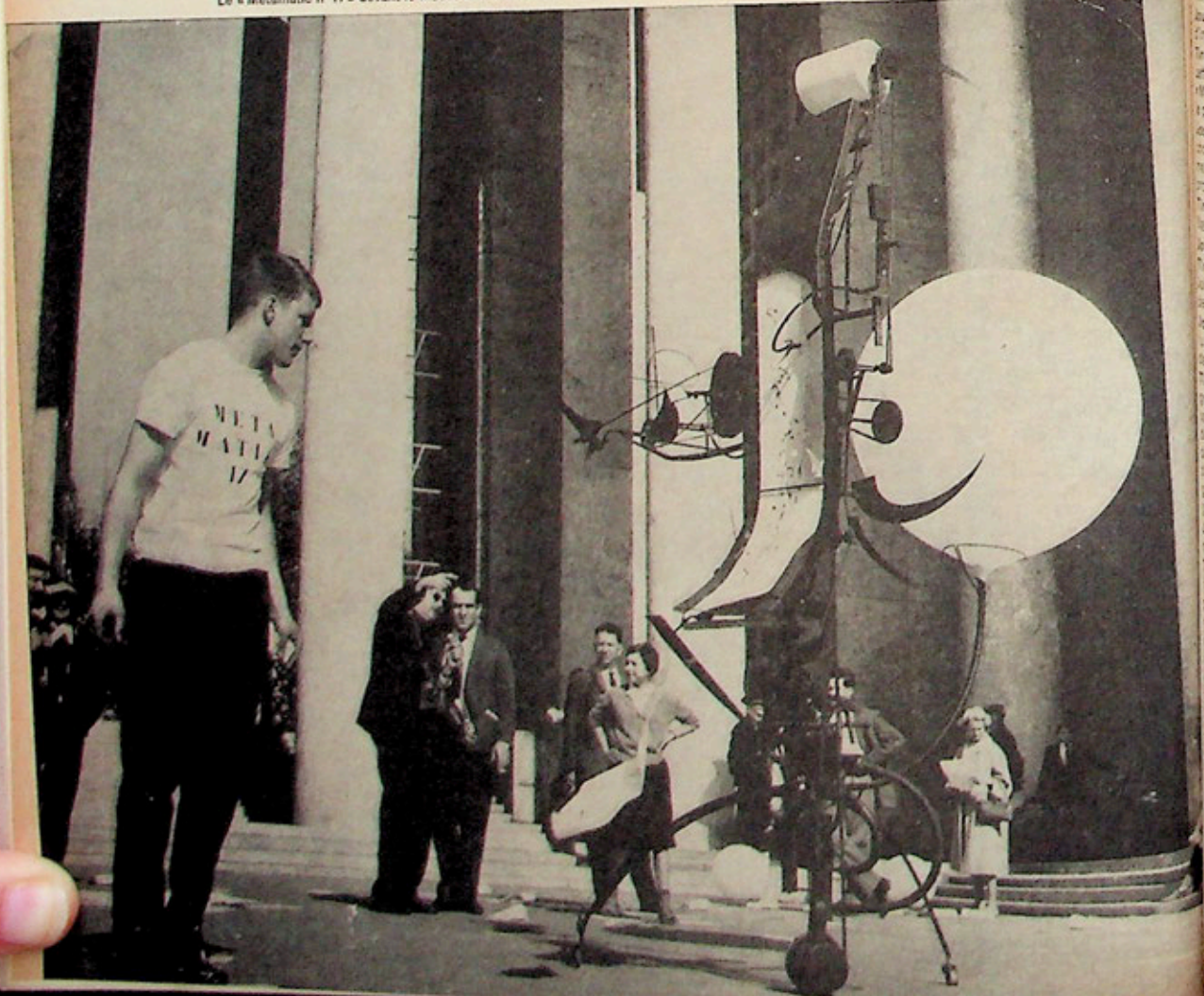
Jouffroy : Tu as fait ces « moulins » pendant combien de temps?

Tinguely : Un an.

Jouffroy : Tu les as exposés?

Tinguely : J'en ai montré un ou deux chez Arnaud, en mai 1954. Mais avant d'exposer chez Arnaud, j'ai fait des reliefs qui avaient ceci de bien qu'ils représentaient une permanence de l'infini: c'est-à-dire ce que je n'avais pas réussi à finir avant, au moment où je ne parvenais jamais à finir un tableau. — Je construisais ces reliefs comme des tableaux où la poésie intervenait comme malgré moi, ils se travaillaient tout seuls et se plaçaient eux-mêmes dans l'infini. J'étais heureux comme

Le « Métamatic n° 17 » devant le Musée d'Art Moderne, lors de la Biennale de Paris en 1959. Au fond, Jean Tinguely interviewé par un journaliste.



tout — un point très important pour moi. A partir de ce moment-là, je me suis décontracté à nouveau, j'ai oublié les termes et les influences des Beaux-Arts, j'ai travaillé de nouveau très joyeusement, seul et tout à fait sérieusement, avec des fils de fer, sans fils de fer, avec des plaques et j'ai commencé mes premières « Machines à dessiner », les robots, des robots qui peignaient, qui faisaient des sons: j'appelais ça « Métamatics ». — Tout de suite après, en 1955, j'ai fait un relief sonore, magnifique — ça m'a beaucoup amusé.

Jouffroy: Tu as exposé en 1955, chez Denise René, un « Métarobot », sous le nom de « Machine à peindre ». Ensuite tu as participé à une exposition de groupe « Peinture cinétique » en Suisse et en Italie. C'est-à-dire que le mouvement n'a jamais cessé de t'intéresser?

Tinguely: Oui. — Toujours passionné.

Jouffroy: Tu n'as jamais rien fait de « fixe »?

Tinguely: Si, un char (une automobile) pétrifié en quelque sorte, mais c'était une exception, plus tard, en 60. J'ai fait ça après beaucoup d'objets de l'époque du « Junk », des objets trouvés, dégueulasses, c'est-à-dire la réanimation de mécaniques trouvées chez les ferrailleurs, et cette fois-là j'ai trouvé de la très belle ferraille en couleur. Je voulais en faire quelque chose, mais la couleur avait en soi un tel mouvement, tu vois, que ça n'avait plus besoin de bouger.

Jouffroy: La première fois que tu es allé à New York, c'était en 59?

Tinguely: Oui.

Jouffroy: Avant d'aller à New York, qu'as-tu fait d'important à Paris?

Tinguely: Des machines à dessiner. J'ai terminé cette période avec la belle machine à dessiner, « Metamatic n° 17 », à la Biennale des Jeunes, la première Biennale de Paris...

Jouffroy: N'as-tu pas senti, en 59, que quelque chose se renversait, que « ça craquait », que vraiment quelque chose d'autre allait se produire et se produisait déjà?

Tinguely: Oui, mais je l'ai vraiment compris à New York.

Jouffroy: Pas à Paris?

Tinguely: Non, j'avais vu des tableaux de Jasper Johns et de Rauschenberg à la Première Biennale des Jeunes, mais je ne savais pas encore.

Jouffroy: Quel a été ton premier sentiment quand tu as vu les premières œuvres de Rauschenberg et de Johns à cette Biennale?

Tinguely: Grand plaisir. — Eclatements de joie et grande solidarité — surtout un énorme plaisir de savoir qu'il y avait, là aussi, des gars qui faisaient des choses tout à fait nouvelles, complètement décontractées — il n'y avait plus l'encornement de l'art abstrait — des gars qui essayaient de dégager une nouvelle plasticité, un nouveau langage aussi.

Jouffroy: Quelle image de New York te faisais-tu à ce moment?

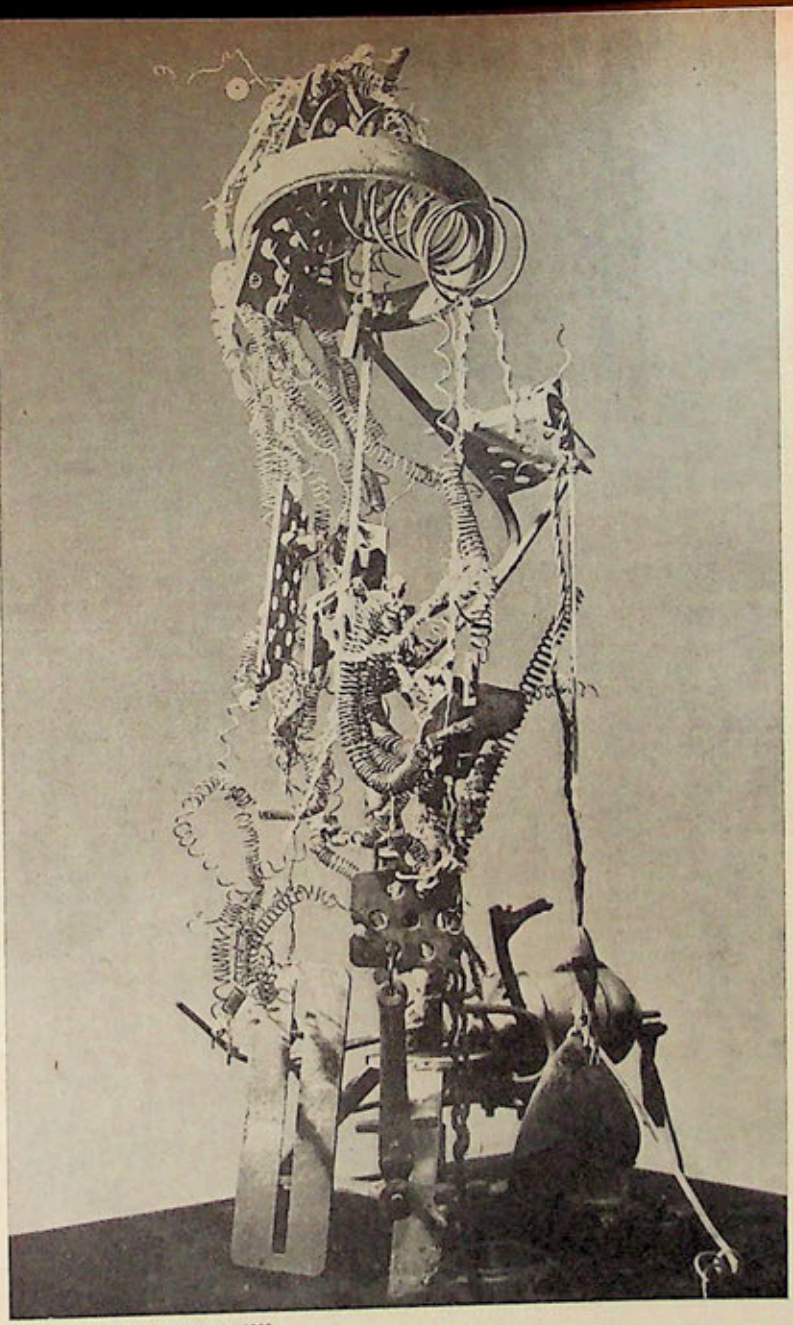
Tinguely: J'avais l'impression de connaître New York depuis très longtemps étant donné que, à peu près les seuls gens qui achetaient quelque chose de moi, de temps en temps, étaient américains. Alors j'étais un peu au courant... Je savais déjà de quoi était constitué ce monde que j'allais rencontrer. Déjà, en allant là-bas, j'avais mijoté de faire cet objet que je voulais appeler « Hommage à New York », je l'avais déjà appelé ainsi avant d'arriver à New York...

Jouffroy: Cet « Hommage à New York » a-t-il eu pour toi une signification précise?

Tinguely: Oui, absolument! pour moi, premièrement, c'était la revanche que je prenais sur ce « Métamatic n° 17 » qui avait été un travail de fixation terriblement compliqué... un boulot vraiment dur...

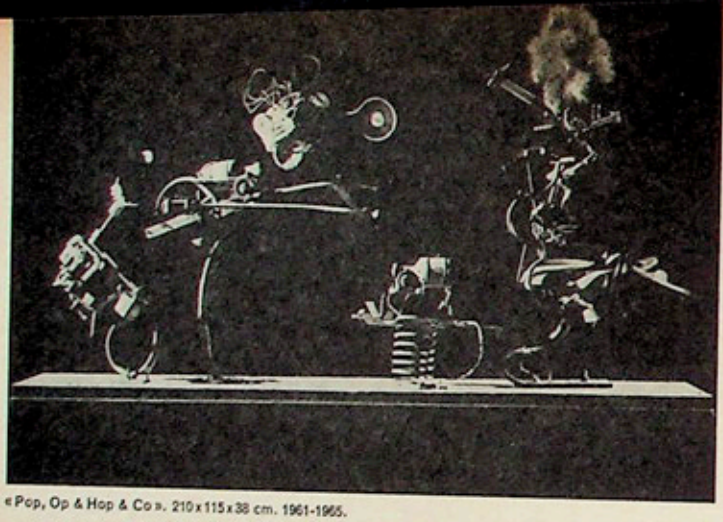
Jouffroy: La machine automobile pneumatique?

Tinguely: Voilà... Techniquement ça n'avait pas été facile pour moi. Je me suis dit: Tiens, je vais m'amuser, je vais faire le confraire de ça, c'est-à-dire: je prends un moteur, je le soude, je lui



« La Sorcière ». 110 x 30 x 40 cm. 1960.

« Si c'est noir, je m'appelle Jean ». 260 x 48 x 120 cm. 1960.



« Pop, Op & Hop & Co ». 210 x 115 x 38 cm. 1961-1965.

donne une vitesse, j'ignore même sa vitesse, je le fais marcher, je lui branche un circuit et encore un circuit et peut-être les deux se rencontrent, se détruisent, se font du mal ou le tout ne marche pas, ou marche! — je l'ai construit une première fois à 100 % et refait ensuite à 100 %.

Jouffroy : C'est la direction du Museum of Modern Art qui t'a proposé de construire cette gigantesque machine dans la cour même du Musée?

Tinguely : Non. C'est moi qui l'ai proposé, j'ai voulu le faire dans la cour et je les ai emmerdés jusqu'à ce que j'aie pu l'obtenir. — D'abord, ils ont dit non — pour une raison que j'ignore. Finalement, ils ont dit oui. J'ai été voir Barr...

Jouffroy : Qui a donné le feu vert?

Tinguely : Je crois que c'est Alfred Barr. — Je ne vois pas qui d'autre aurait pu donner ça. Ça a été décidé quand j'ai rencontré d'Harnoncourt et Hooke qui avaient demandé à me voir...

Jouffroy : Ils te connaissaient?

Tinguely : Oui, ils avaient déjà acheté une pièce de moi.

Jouffroy : As-tu senti une certaine hostilité vis-à-vis de toi?

Tinguely : Non.

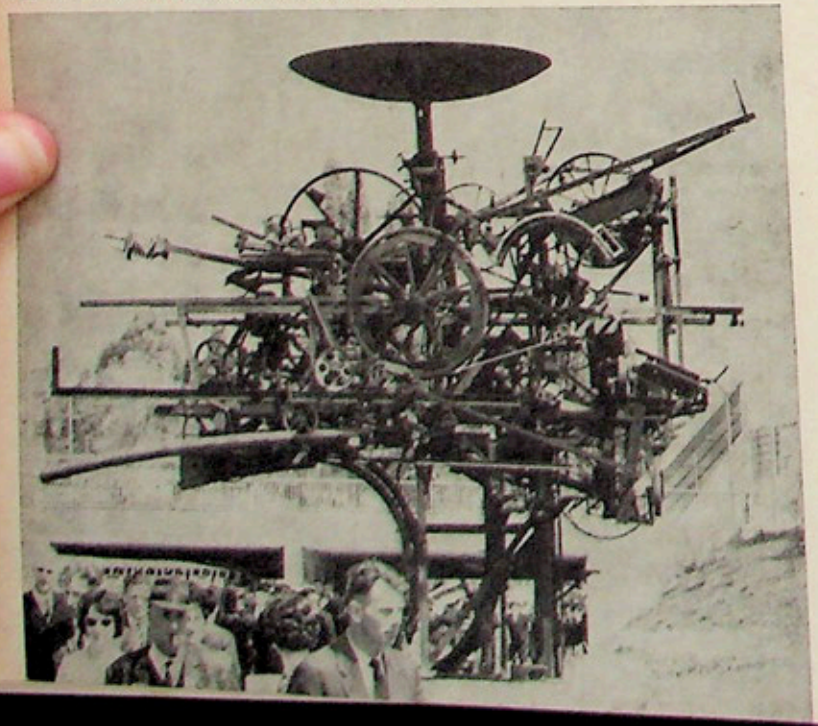
Jouffroy : De la réserve? un peu?

Tinguely : Seulement au début, avant de prendre la décision de le faire. Mais à partir du moment où ils l'ont décidé, c'était à bras ouverts: ils devenaient l'accueil même.

Jouffroy : Et quand l'« Hommage à New York » a explosé dans la cour du Musée, que s'est-il passé?

Tinguely : Eh bien: je n'ai pas cassé de dalles, je n'ai pas endommagé de vitres, je n'ai pas blessé le public. Automatiquement, ni M. Barr, ni la direction du Musée d'Art Moderne ne se sont fâchés contre moi: ils avaient eu très peur — mais ils ne m'ont pas fait de reproches et tout s'est très bien terminé. J'ai donné un cocktail pour les ouvriers, qui m'avaient énormément aidé, dans les sous-sols du Musée — ça c'est achevé dans une grande joie...

« Eureka ». Machine de l'Exposition Nationale Suisse, Lausanne. 1964.



Jouffroy : Ce n'est pas un peu « à double tranchant », la signification d'une machine qui s'détruit elle-même en hommage à New York?

Tinguely : Naturellement. C'était un objet cynique à la fois luciférien et fantômatique — un fantôme qui leur échappait. J'étais sûr que c'était quelque chose que les Américains ne pourraient jamais absorber... Bien qu'il y en ait eu deux qui se sont offerts à me payer entièrement, rien que pour la déduire de leurs impôts... Tout le monde pas ailleurs était furieux, tout le monde en parlait personne ne l'avait vue! C'était vraiment merveilleux! Vraiment une œuvre d'art idéalisée.

Jouffroy : Combien de personnes ont assisté à la destruction de la machine?

Tinguely : Quelque chose comme 250-350 personnes.

Jouffroy : Invités? Artistes?

Tinguely : Des Trustees, des amis, des artistes. Il y avait Rauschenberg, John Cage... j'ai vu plus tard sur des photos qu'il y avait aussi Barnett Newman.

Jouffroy : Et tu crois que ça a donné une impulsion, que la vie artistique de New York a été modifiée par cet objet?

Tinguely : Oui, je pense que ça a joué un rôle. J'ai su plus tard qu'il y avait eu en 1958 un concert de Cage dans un théâtre en rond, où les musiciens démontaient joyeusement leurs instruments — tu vois — une sorte de Happening — mais par la suite, moi, je crois que ça a certainement exercé une influence...

Jouffroy : Les Happenings avaient déjà commencé...

Tinguely : J'en ai entendu parler quand je suis arrivé la deuxième fois à New York, c'est-à-dire un an après...

Jouffroy : Pas la première fois?

Tinguely : J'ai vu « Car-Crash » de Jim Dine en 1960... De toutes manières les questions de date n'ont pas de grande importance pour moi. Il y avait Rauschenberg et John Cage qui avaient fait en 58 une chose qui peut être considérée comme le premier Happening: un concert qui se déclenchait, où les musiciens faisaient des choses très bizarres: au lieu de trompetter — ils nettoyaient leurs instruments, ils se roulaient par terre — c'était une chose très, très étrange...

Jouffroy : Quand tu es revenu de New York à Paris, j'ai commencé à te suivre beaucoup plus attentivement, et j'ai remarqué un changement: les machines que tu as exposées, au retour de New York, à la galerie des Quatre Saisons où je venais d'organiser avec Lebel l'« Anti-Procès »...

Tinguely : Ça n'a pas changé. L'« Hommage à New York », c'était le 17 mars 1959. Je suis revenu à Paris le 1er avril. Je me suis remis aussitôt au travail en appliquant les nouvelles techniques, des techniques qu'en France César avait utilisées depuis longtemps déjà, c'est-à-dire le fer soudé électriquement qui permet d'assembler n'importe quels objets à grande vitesse. Pour l'« Hommage à New York », j'ai soudé électriquement, mais je n'avais pas le droit d'utiliser les bouteilles nécessaires à la soudure autogène, mais, seulement, à un petit poste à soudure électrique. A partir de la connaissance de cet instrument, j'ai découvert que c'était merveilleusement rapide, mais en même temps ça impliquait l'utilisation de ferrailles un peu plus lourdes — toute une autre attitude — face à soi-même, face à l'objet, face à ce que l'on voulait faire. Après l'« Hommage à New York », j'étais un homme changé, je n'avais plus les mêmes idées qu'avant...

Jouffroy : Ton humour est devenu beaucoup plus agressif?

Tinguely : Ah! j'ai découvert une possibilité de délire folle, la folie, le délire — subitement ces réanimations dont tu te souviens très bien — à la galerie des Quatre Saisons — c'était chouette, quoi. J'ai pu voir ça à la réaction des gens.

et moi-même j'ai pu devenir spectateur en rentrant là-dedans, parfois en étant « soufflé » moi-même...

Jouffroy : Avec le sentiment d'être « dans l'art » ou « hors de l'art »?

Tinguely : Oh! je m'en foutais complètement... Quand à un certain moment René Drouin me disait: « Il faut peindre vos machines en or », je ne l'ai pas pris au sérieux, je lui ai rigolé au nez, parce que lui, il était désespéré. Il aurait voulu que tout ça devienne « de l'art »...

Jouffroy : Le côté ferraille rouillée te satisfaisait entièrement?

Tinguely : J'adorais ça! D'autant plus la salle était propre! Plus le Musée était blanc et grand — plus les machines que j'amenais étaient parfois dégueulasses...

Jouffroy : Tu avais l'impression d'introduire la vie avec ces déchets, ou quoi?

Tinguely : Oui, de réintroduire la vie, de rappeler les gens à leur existence — parce que tu sais, c'était justement le moment à partir duquel l'Europe s'est lancée dans la machine à laver le linge, la radio-télévision, le Frigidaire, la machine à laver la vaisselle, etc...

Jouffroy : L'objet utilitaire neuf...

Tinguely : Mais déjà le culte de l'objet neuf commençait à se stabiliser. — C'était beau de leur foutre ces vieilleries sous le nez, c'était magnifique: ça donnait des résultats splendides...

Jouffroy : Pourtant, cela n'a formé qu'une seule période de ton travail?

Tinguely : Une seule période qui a duré exactement un an et demi. J'ai épuisé complètement cette période du « Junk » avec les « Baloubas », ces pièces que j'appelle « Baloubas »... Des choses très violentes avec des plumes, des grelots — des choses sauvages, très sauvages, très joyeuses...

Jouffroy : Comme des boxeurs frénétiques?

Tinguely : Oui, j'ai fait des pièces comme ça, autour du style de Lumumba-Balouba —: je les appelais d'après le nom de ces Noirs formidables qu'on avait vus et qui portaient des armements bizarres. Ils avaient des boules de Noël sur la tête, des mitrailleuses auxquelles ils accrochaient des grelots — ils essayaient, en quelque sorte, de reprendre à leur compte les armements modernes et dangereux. (Silence). J'ai travaillé un an et demi avec la vieille ferraille et j'ai beaucoup travaillé — si ça te paraît relativement court, je peux d'autre part te dire que c'était un temps de travail à fond — j'étais sur une lancée et comme toujours quand je suis sur une lancée, je peux aller très loin.

Jouffroy : C'est à ce moment-là que Pierre Restany a eu l'idée du « Nouveau Réalisme »?

Tinguely : A partir de ce moment-là.

Jouffroy : Après tes machines « antifonctionelles »?

Tinguely : Mais naturellement! A l'époque de la Biennale, Restany n'avait pas réussi à faire la jonction entre Hains, Klein et moi — nous avions exposé par hasard ensemble. Il nous avait invités, je m'en souviens bien, en ce qui concerne Klein et moi, mais, à partir de là, il nous a peut-être vus ensemble pour la première fois et il a eu l'idée, peut-être, je ne peux pas dire du mot « néoréalisme — mais il sentait que là, très évidemment, il se passait quelque chose de neuf. Ça a sonné le glas — exactement le jour même où Malraux inaugurait la Biennale, en disant: « C'est l'abstrait qui gagne, c'est l'abstrait qui est là, vive l'abstrait. » Il avait donné un statut officiel à l'abstrait. — Eh bien, c'est précisément ce jour-là que l'abstrait a été cuit.

Jouffroy : Oui, et devant les « Dessous d'affiches » de Dufrêne et la « Palissade » de Hains, Malraux a dit (de manière « non officielle »): « Ça, c'est la vole nouvelle ». Mais qu'importe! Crois-tu que vous aviez intérêt à vous grouper? à porter une étiquette commune?

Tinguely : J'ai toujours douté de cela. Je me laissais aller dans un groupement parce qu'au fond, je me sentais à l'abri de toute formation artistique spiritualisée dans une direction ou dans une autre — du fait même que je tenais en réserve le « mouvement ».

Jouffroy : Pas les objets eux-mêmes?

Tinguely : Les objets trouvés étaient peut-être comme une route, chaque fois un médium — un moyen, pas une fin en soi.

Jouffroy : Comme si le mouvement était la seule justification de ton travail?

Tinguely : Voilà: très souvent la seule justification! Et précisément les objets les plus délirants du soi-disant Nouveau Réalisme étaient dans un état d'inertie et d'absence totale — écroulés comme des petites vieilles — c'était seulement par leur mouvement de va-et-vient délirant, leur mouvement physique — qu'ils étaient présents, et qu'ils provoquaient la réaction en chaîne que pouvait subir le spectateur rencontrant un tel phénomène.

Jouffroy : Mais pourquoi n'as-tu pas continué d'utiliser cette réanimation de l'objet par le mouvement? Pourquoi t'es-tu depuis orienté vers des recherches qui semblent de nouveau plus « esthétiques »...?

Tinguely : Eh bien, tout doucement, j'ai épuisé ça et je suis arrivé, en 62, à un moment où je ne pouvais plus travailler, où c'était cuit — tu comprends — c'était fini... J'ai encore fait quelques variations sur le thème d'« Hommage à New York» ... des machines autodestructives... plusieurs, avec de la dynamite: une avec Niki de Saint-Phalle en Espagne, en hommage à Dali, une à Las Vegas avec N.B.C. — J'ai commencé à travailler un peu déjà en noir, mais j'ai pas osé, je ne savais pas bien ce que je voulais faire... j'étais un petit peu désespéré et jusqu'en fin 63, je n'ai rien fait. — A partir de ce moment, j'ai eu l'occasion d'avoir cette commande pour l'Exposition Nationale Suisse. C'était la machine géante, là, « Eureka ». Avec elle, j'ai démarré de nouveau.

Jouffroy : « Eureka » bouge?

Tinguely : (montrant la photographie d'« Eureka ») Oui, dans tous les sens: elle s'agrandit; ça monte et ça descend... Tu vois — cette coupole, ce bras sort et rentre, ce tube monte et descend, il y a des lames qui montent et descendent. Elle s'agrandit, elle se raccourcit, se rétrécit, augmente. J'ai préparé les travaux sérieusement pendant un mois et demi...

Jouffroy : ... 62, 63, on va donc bientôt arriver à aujourd'hui. Que s'est-il passé depuis? A partir de quand as-tu décidé de colorer en noir toutes tes machines?

Tinguely : La première fois au printemps 63.

Jouffroy : Ce noir masque-t-il le caractère périssable et dérisoire de l'objet utilitaire?

Tinguely : Le noir garantit en quelque sorte à l'engin l'homogénéité de la forme. C'est un retour à la sculpture — je veux dire — à la sculpture conventionnelle presque... dans son aspect physique. Evidemment, le mouvement crée, de nouveau, l'insolite... le mouvement reste un phénomène qui n'est pas si « classique » que cela...

Jouffroy : Il reste baroque, apparemment.

Tinguely : Oui. Mais le noir est une manière de faire disparaître l'objet trouvé — c'est le geste « anti-nouveau-réaliste » par excellence — Plus de Nouveau Réalisme, — plus d'objets trouvés — Cela ne regarde plus les gens ce qu'il y a dedans. Je ne voulais plus de zinzins psychologiques sur ma machine qui permettent aux gens d'identifier ceci ou cela. — Je voulais que les gens soient d'abord choqués par l'engin lui-même, faire de grands monstres, des scorpions, des choses méchantes, pas méchantes... bizarres — Et j'en suis arrivé à faire, ces machines « qui baisent »... que j'aime bien faire actuellement...

Jouffroy : Tes grandes « copulatrices » ou « masturbatrices » d'aujourd'hui?

Tinguely : Voilà: j'ai trouvé dans leur va-et-vient l'esprit de Sisyphe, l'idée de condamnation à faire toujours la même chose... Il y a un côté désespéré dans la situation de ces machines: — elles sont libres, d'accord, elles sont joyeuses, d'accord, mais elles sont aussi désespérées. — Elles sont condamnées, dans une espèce de zone restreinte, à faire le même mouvement, toujours le même mouvement. — C'est un peu fou cette histoire — (Silence). Là, j'ai amplifié, je suis encore en train d'amplifier — mais je veux, à présent, aller plus loin, réintroduire la grande mécanique dedans, et je vais recommencer à faire des situations très compliquées, avec des machines qui vont commencer à jouer avec les gens, qui vont commencer à s'occuper du public, qui vont toucher le public, qui vont le déshabiller ou s'amuser avec lui...

Jouffroy : Est-ce que ton attitude vis-à-vis de ce qu'on appelle la civilisation industrielle (ou le « machinisme » en général), est une attitude précise, claire, consciente...?

Tinguely : Oui, je suis amateur de machines industrielles classiques — comme les emballeuses ou les broyeuses de chocolat, la mise en paquet de savon — toutes ces choses, je les admire beaucoup. Je suis leur ballet, je les aime, j'adore les voitures de courses, j'aime les installations industrielles — je suis sensible à leur beauté plastique...

Jouffroy : Mais en même temps, éprouves-tu une espèce de panique devant ces machines?

Tinguely : Non, pas du tout! Plutôt devant les miennes. C'est mes engins qui peuvent, à la rigueur, m'inquiéter — mais je n'ai pas l'inquiétude facile...

Jouffroy : L'autre jour, Jean-Luc Godard m'a demandé ce que tu faisais, et je lui ai raconté l'histoire de l'officier israélien qui est venu te voir et qui t'a commandé ces machines à effrayer les Arabes... — C'était une proposition sérieuse?

Tinguely : C'était sérieux, oui, mais apparemment, ils vont les réaliser eux-mêmes — les salauds...

Jouffroy : Ils vont te plagier?

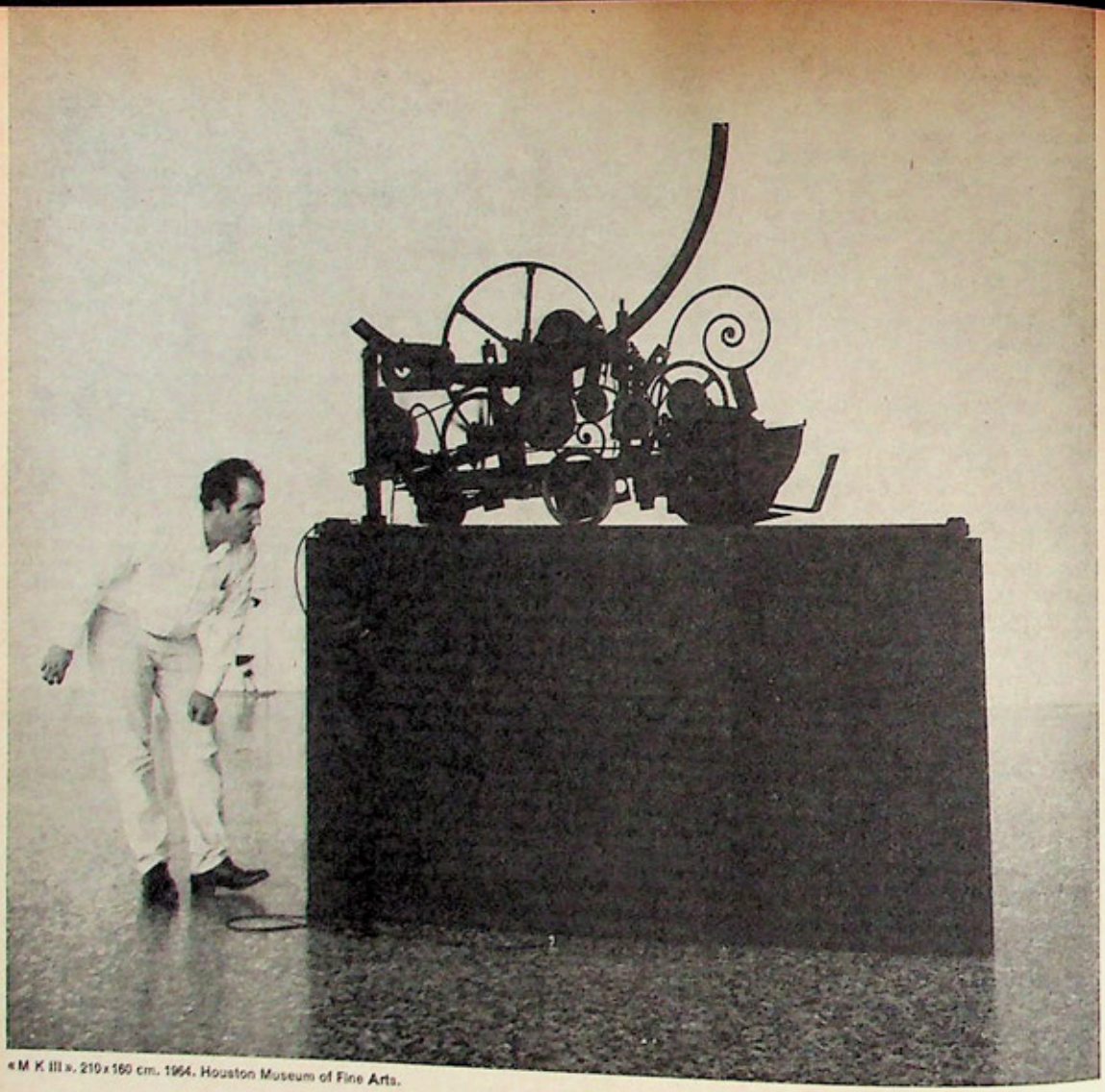
Tinguely : Non, ils ne vont pas me plagier. Je ne veux surtout plus en parler... Ils vont me faucher l'idée comme un rien, ils n'ont pas besoin de donner une justification — cela devient un secret militaire si ça fonctionne — parce que l'intérêt de ces machines consiste en un effet de surprise. Ils ont découvert une chose que je ne savais pas, c'est qu'il faut les faire fonctionner la nuit, car les Arabes ont facilement peur la nuit. Ils m'ont dit que c'était une des raisons pour lesquelles Israël est toujours très fort — peut toujours et à tout moment battre les Arabes; ce sont de très valeureux combattants le jour, mais pas la nuit, et les Israéliens, vicieusement, leur taperont dessus la nuit, nocturnement — et je crois que s'ils font ces engins, ils vont me les voler. Ce sont des machines fantomatiques, avec beaucoup de lumière, des fumées, des feux d'artifice... un peu différentes de l'idée que j'ai eue au début. S'ils le font, ce sera sans me dire quoi que ce soit. — Ils ne vont jamais me commander un prototype, ils ont leur propre idée là-dessus.

Jouffroy : (Silence). Ta sculpture a-t-elle besoin de jouer un rôle social précis?

Tinguely : Absolument pas! Remarque, vu la réaction du peuple suisse, face à « Eureka », à l'Exposition Nationale Suisse, on s'est presque demandé si ça ne jouait pas un rôle anti-social, la machine, mais ce n'était pas mon intention du tout!

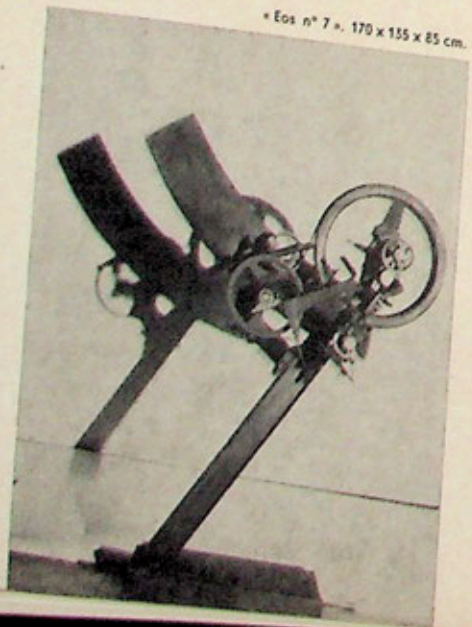
Jouffroy : Tu m'as dit un jour, au moment des grands attentats de Paris et de la lutte entre le FLN et l'OAS, que tu avais le sentiment que l'œuvre d'art était une espèce d'attentat qui visait non pas l'« explosion », mais l'« implosion »... qu'elle avait aussi une signification politique — disons, négative, anarchique...

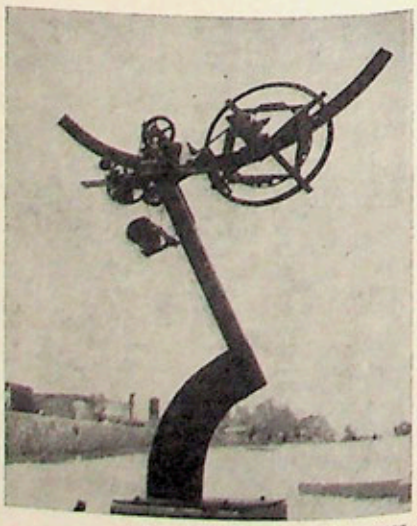
Tinguely : Ça a une signification politique, pas vraiment politique — mais ça peut avoir une importance qui n'a pas besoin d'être déterminée: on ne la connaît pas mais elle existe...



« M K III ». 210 x 160 cm. 1964. Houston Museum of Fine Arts.

« Eos n° 7 ». 170 x 155 x 85 cm.





« Eos ». 510 x 360 cm. Jérusalem. 1965.

Jouffroy: Te sens-tu un individu séparé de la société, ou une part de la société?

Tinguely: Je me sens un individu, et je me sens une part de la société, comme tout le monde — je suis dans mon monde, j'aime bien mon monde, j'aime bien sa complexité, et j'adore l'individualisation de chacun... Je supporte difficilement notre monde quand je découvre qu'on est standardisé, qu'on commence à être ratatiné ou qu'on subit certaines nivellations... J'aime bien sentir « pulser » les individus, face à notre collectivité — mais je suis conscient de l'existence collective...

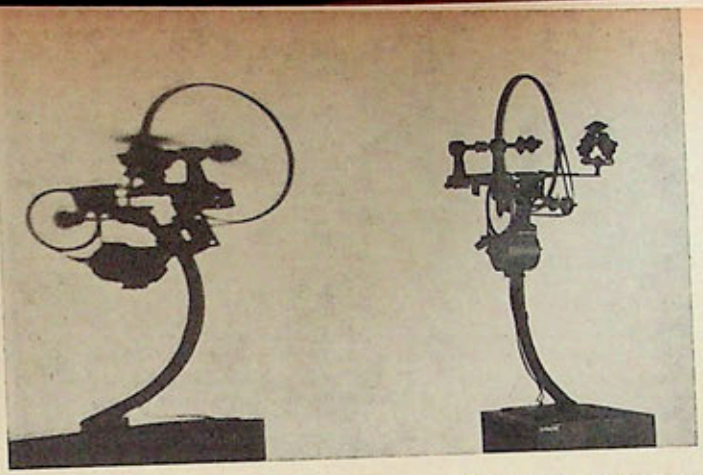
Jouffroy: Ferais-tu le même travail dans une société collectiviste?

Tinguely: Je vais te répondre à ma manière. J'ai une difficulté à travailler dans les régions de civilisation méditerranéenne... Je suis un petit peu lié à l'occident nordique, technique, à l'occident du monde de la machine... Tu vois... Au bord de la mer, par exemple, je m'oublie. — J'ai fait cette expérience récemment: j'étais en Corse pendant une semaine, eh bien! j'ai complètement oublié l'existence d'un soi-disant Tinguely — comme si ça avait eu un effet pour moi de guérissement complet de mon moi... Je pensais seulement: « pomme, poisson, mer, vent, voile, soleil, sel... » J'étais complètement absorbé par ce magnifique spectacle de la Méditerranée, ça me prenait complètement... Je n'aurais plus jamais besoin de travailler — je pourrais disparaître de moi-même — je pourrais me suicider artistiquement, en allant vivre en Corse... Je crois que jamais je n'aurais plus travaillé, là-bas... parce qu'il y a tellement de choses qui sont d'une sensualité si facile à contacter, et si persuasives... c'est si beau, si bien... tous les problèmes disparaissent de la vie pratiquement... alors dans une ambiance comme ça, je ne travaillerais pas — Mais ici, en Amérique, en Europe, à Paris, en Suisse, en Hollande, en Suède, à Londres où nous avons tellement de problèmes, où nous sommes tellement compliqués, où nous avons tellement de difficultés, aussi, à vivre notre vie, dans cette confusion que nous nous sommes créée et dans cette salade technique qu'on s'est mise sur la tête... je me sens près de cette société... je sens que mes machines existent en fonction d'un commentaire — déclenchent des commentaires chez les gens, ils réagissent dessus, ils communiquent dessus... Je me rappelle une fois avoir exposé une machine à Rome... Le seul problème des Italiens, là-bas — c'était d'arrêter la machine, parce qu'ils ne pouvaient plus parler ensemble... ça les gênait, une machine qui faisait du bruit comme ça.

Jouffroy: Mais as-tu besoin de cette justification sociale?

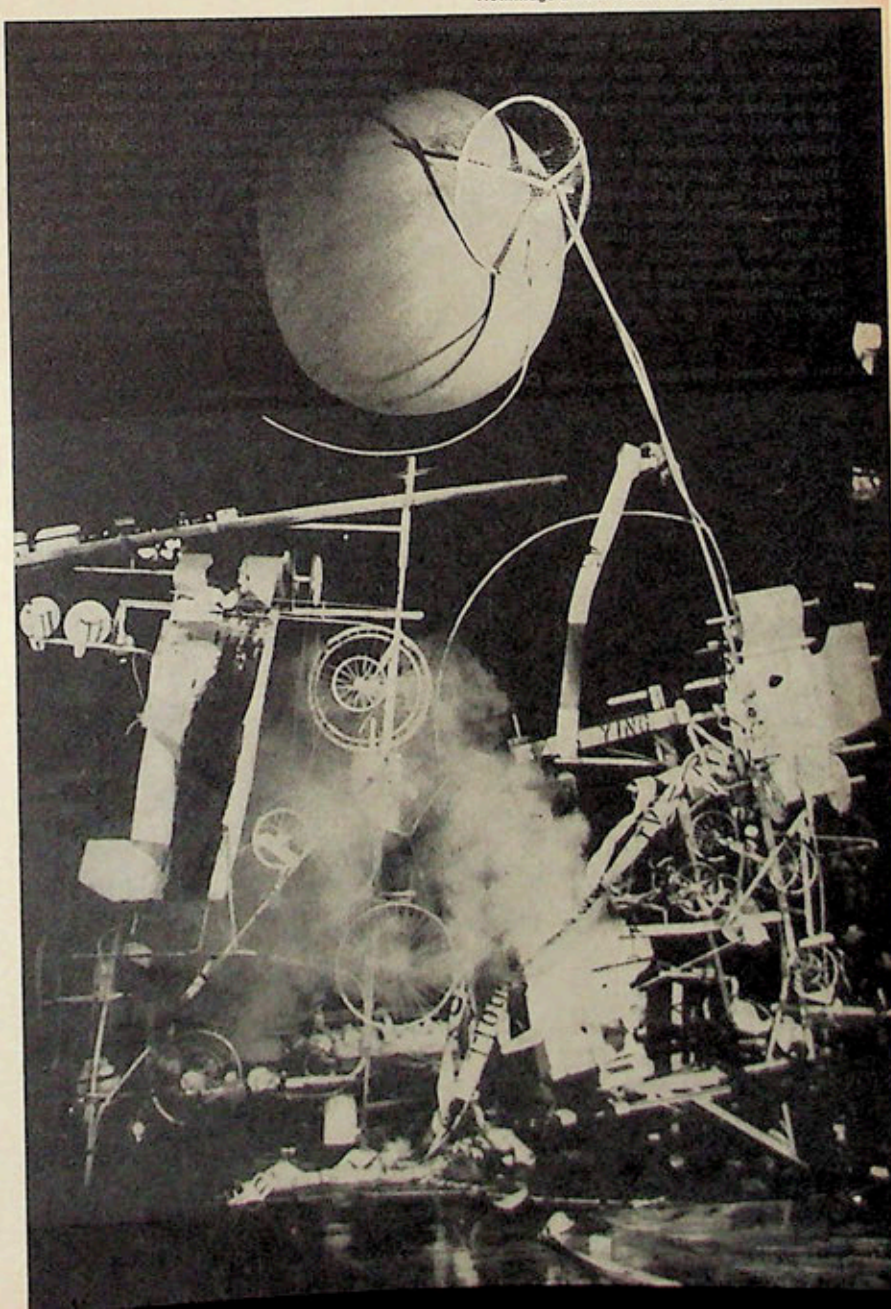
Tinguely: Elle existe en ce sens que mes machines déclenchent des réactions qui sont indépendantes de leur valeur artistique, de leur tenue artistique — Tu peux foutre une machine de moi n'importe où — les gens n'ont même pas besoin d'être avertis... « Attention! non-art ou Attention! pas art... » La réaction devant l'inutilité de la machine folle qui ne sert à rien est instantanée, elle n'a pas besoin d'être accompagnée du climat Art... « Eureka », par exemple, était une formidable mécanique dont on sentait instantanément l'inutilité... on n'avait même pas besoin de le dire aux gens, bien qu'ils aient déjà été amplement avertis par la presse, mais ils étaient mis devant une absurdité qui les choquait, qui leur donnait des problèmes... ils réagissaient, ils riaient, ils se fâchaient... je pensais que ces réactions étaient, là encore, indépendantes de la question: — « Est-ce que c'est de l'art ou pas? »

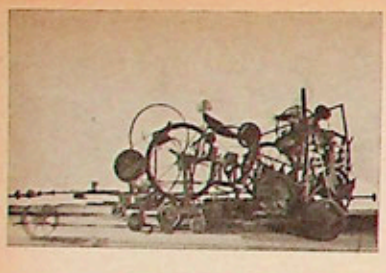
Jouffroy: Mais le choc ne vient-il pas du fait que le mouvement, dans la société où nous vivons, traduit l'effort... Là où il y a mouvement, il y a effort... Devant tes machines, on a le sentiment qu'un énorme effort traduit par le mouvement est gaspillé « pour rien »; c'est ça, peut-être, qui renverse la morale de l'effort et du travail que la société crée autour de nous. Car c'est comme si



«Clarice ». 1962.

Hommage à New York ». Partie gauche. 17 mars 1960.





tu luttais contre ces « valeurs » de l'effort et du travail — en soulignant leur dérision — non?

Tinguely: Disons que je m'exprime mal en utilisant le terme « social », disons « moral »... Ça, c'est juste... ça les désespère, avec violence même... Tu as complètement raison.

Jouffroy: Mais le paradoxe, c'est que tu démontres l'inutilité, la vanité, la dérision du travail et de l'effort, en travaillant toi-même énormément pour construire des machines parfaitement « inutiles »... à la Raymond Roussel.

Tinguely: Je dois même travailler très, très sérieusement pour assurer leur inutilité... Il faut que je fasse gaffe pour ne pas me laisser entraîner par le côté inutile...

Jouffroy: Qu'appelles-tu le « côté inutile »?

Tinguely: Eh bien, futile, inutile, servant à rien. Il faut que j'essaie de le faire de mieux en mieux. Je dois travailler presque aussi bien que les gars qui font des machines utiles — techniquement parlant. Ma mécanique, mon roulement à billes — il faut qu'ils soient bons, il faut qu'ils soient bien graissés — il faut que ce graissage soit protégé par rapport à la situation dans laquelle il se trouve... S'il est dans la pluie, contre la flotte... s'il est au désert contre le sable...

Jouffroy: Tu veux assurer une certaine pérennité à tes machines?

Tinguely: Mais naturellement! A partir de cet engin « Eureka », je travaille de la manière la plus sérieuse... C'est la machine qui va vivre tout le temps. — D'ailleurs, elle a bien plus de chance de vivre que n'importe quel bloc de pierre qui risque de péter à n'importe quel moment... Elle, elle a besoin d'entretien, on peut l'entretenir — c'est du matériel conventionnel, des éléments standard, ce sont des choses que l'on trouve dans le commerce — ce n'est plus rien d'exceptionnel... tous ces axes, ces roulements... tu t'y retrouves...

Jouffroy: Tous ces éléments sont remplaçables?

Tinguely: Ah, tout est remplaçable! C'est imposé par la machine, sauf qu'elle ne subit pas les inconvénients de la machine... c'est-à-dire d'être démodée demain, pour des raisons techniques — parce qu'elle n'a pas de raisons techniques d'exister... elle a une raison « autre » d'exister... Elle, cette machine, aura plus de chances de vivre que les machines d'hier et d'aujourd'hui — à condition qu'on les garde pour elles-mêmes et pour leur beauté, comme on garde maintenant les vieilles bagnoles. On parle et on a eu, à certain moment, un peu l'inquiétude de la panne, on croyait... Oh, là, là, ça m'a pris... En vérité si le moteur grille, on peut le changer... tu vois, c'est quelque chose d'aussi simple... un moteur se change, un roulement à billes se change, se répare — tout ça c'est réparable — et très facilement. J'ai été parfois un peu démoralisé par le fait que je me disais: putain! ça ne va jamais tenir tout ça, mon œuvre est éphémère... Ce sentiment datait de l'époque la plus délirante — avec les « Baloubas », tu vois, où les choses, parfois, évidemment perdaient leurs plumes... J'ai été jusqu'à faire une sculpture avec des fourrures, et ça perd ses poils...

Jouffroy: La fourrure était agitée?

Tinguely: Oui, furieusement... un truc délirant... un objet très bien... C'est un musée qui l'a achetée; ils mettent ça sous naphtaline, ils l'emballent au nylon, ils l'exposent deux fois par an ou une fois tous les deux mois... ils soignent ça... ça peut durer éternellement, étant donné que c'est bien soigné.

Jouffroy: Où trouves-tu maintenant tes matériaux?

Tinguely: Eh bien, plus du tout dans les terrains vagues, mais rue de Lappe, boulevard Richard-Lenoir... Chez des artisans qui font encore des anciennes transmissions, tout ce matériel de transmissions d'atelier qu'on n'utilise plus aujourd'hui...

Jouffroy: C'est-à-dire que tu utilises malgré tout un matériel vétuste, condamné?

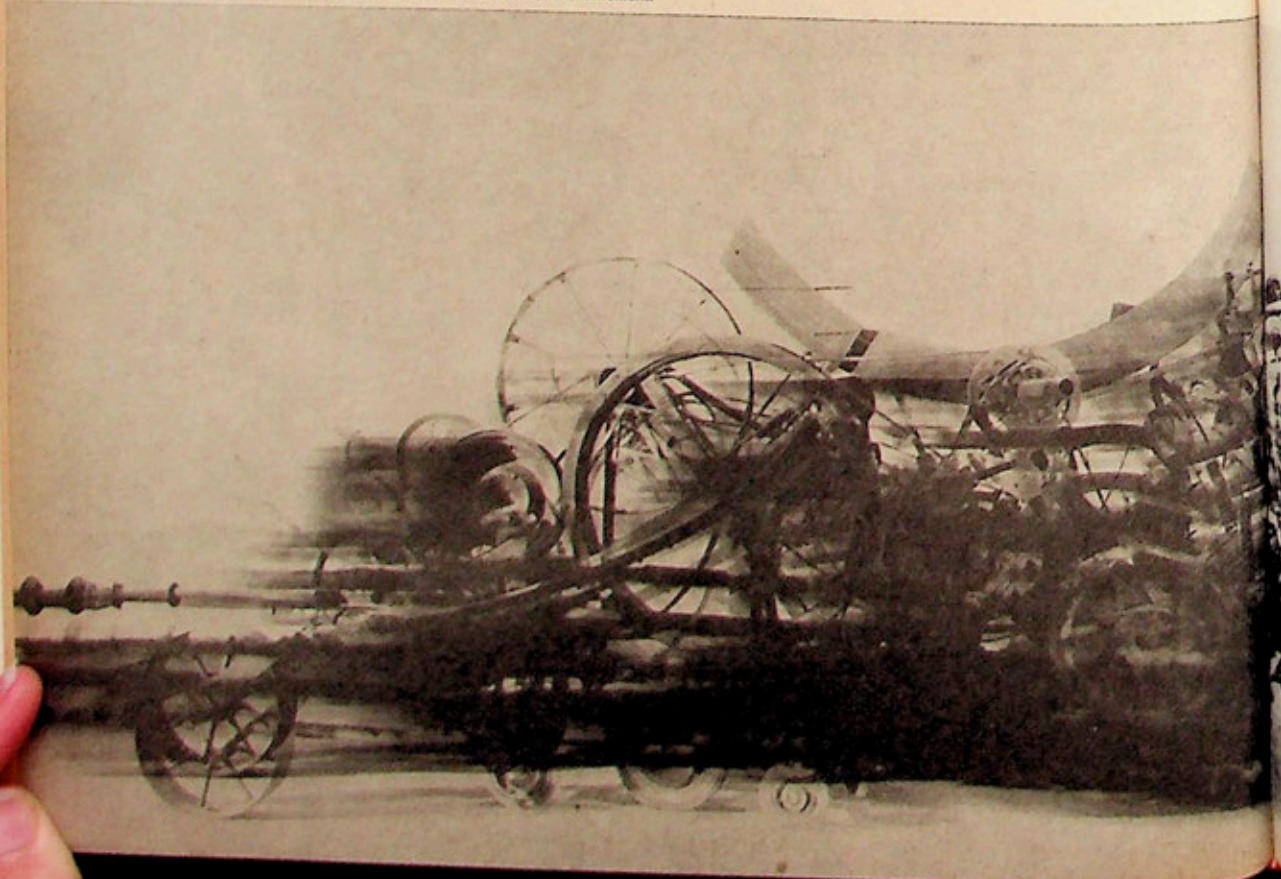
Tinguely: Oui, condamné: c'est l'artisanat industriel qui est en train de mourir...

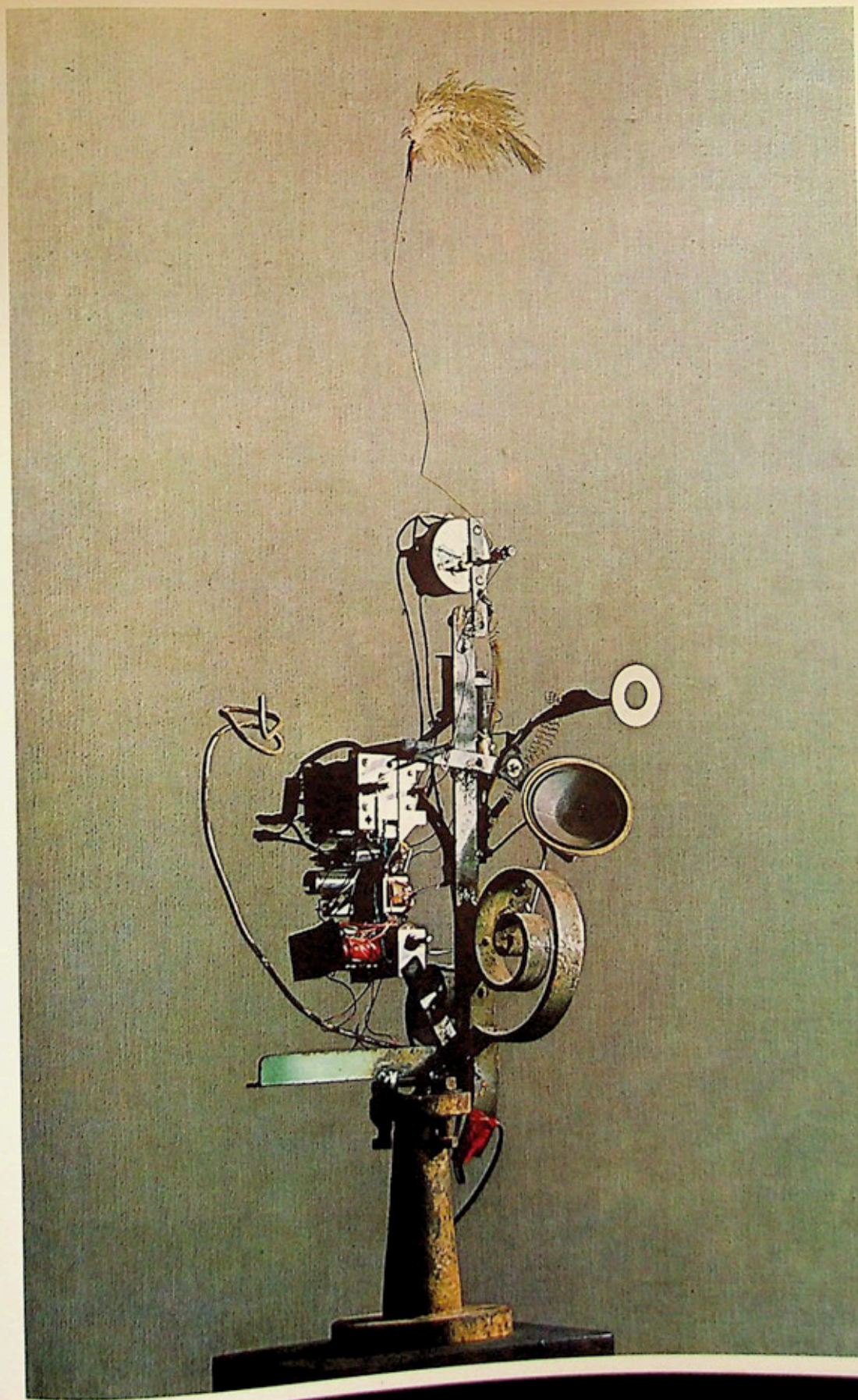
Jouffroy: Tu n'es pas attiré par un outillage plus moderne?

Tinguely: L'outillage moderne, c'est le carénage déjà... ce n'est plus la roue... Les machines actuelles sont carénées, il n'y a plus beaucoup à voir... Dans les machines-outils, oui — mais quand tu vois une vieille perceuse — c'est fantastique! c'est vraiment un bel objet! parce qu'aujourd'hui tu ne vois plus rien, c'est un bloc et toc! il y a une tige qui sort et des boutons sur lesquels tu presses... Ils perdent évidemment en plasticité... Plus la machine devient importante pour nous, moins elle devient visible, physiquement... Eh bien! tout ce que l'industrie cache, moi, je le sors, je le mets à vue, je bosse avec ses tripes... A Lausanne, il y avait quelqu'un qui exposait une sculpture très

(Suite en page 64)

Le Char. Fer-moteur. 220 x 500 x 160 cm. 1965. Ci-dessus à l'arrêt, ci-dessous, en mouvement.



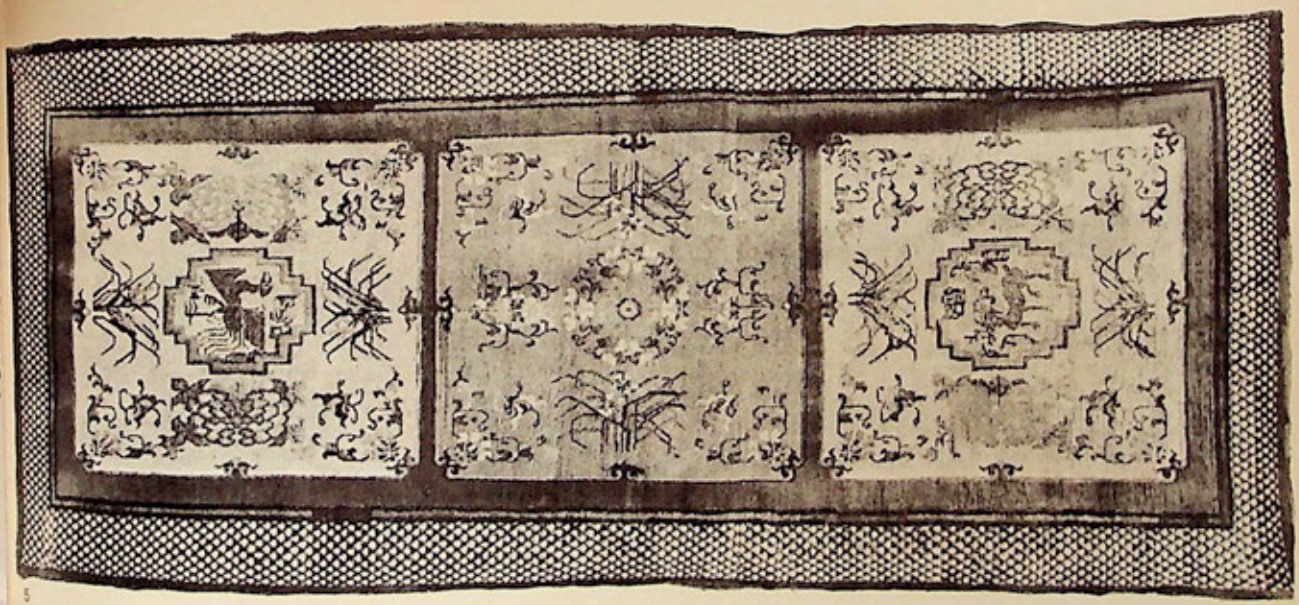


« Radio n° 5 ».
48 x 118 x 24 cm.
1962.

2

Beaux objets sur le marché

4



5

1. A gauche, coupe kylix attique. Fin du VI[e] siècle av. J.-C. A droite, coupe attique des petits maîtres, signée d'Anaklès. VI[e] siècle av. J.-C.

2. Bouteille en forme de tonneau, avec monture de bronze doré. Venise, XVI[e] siècle. Haut. 22 cm. Long. 32 cm. Jacques Kugel, 7 rue de la Paix, Paris.

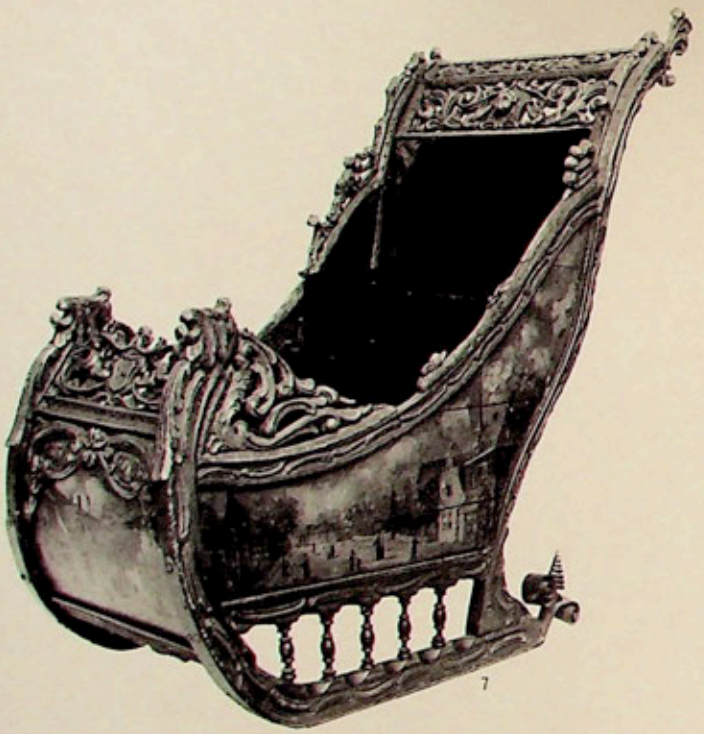
3. Canaletto : « La Place Saint-Marc vue de l'est ». 43×79 cm. Canaletto a peint plusieurs fois la place Saint-Marc sous cet angle, mais avec des éclairages différents et des variantes dans la disposition des tentes et des groupes de personnages. Galerie Pardo, 160 Boulevard Haussmann, Paris.

4. Soupière ovale et son plateau (d'un ensemble de 4, dont 2 ovales et 2 rondes) en argent partie forgé, partie fondu et ciselé. Armoiries gravées. Sur le pied de la soupière, l'inscription : HY. Auguste. Poinçon de maître : H. A., deux têtes de loups superposées et traversées d'un trait, dans un losange. Poinçon de contrôle des années 1797-1809. Longueur de l'ouverture : 35 cm. Longueur du plat : 56 cm.

6

5. Rare tapis mongol du XVII[e] siècle à décor de plantes et d'animaux stylisés. Bordure à motif d'écailles de poisson. 3,80×1,62 m. Catan, 192 Avenue des Champs-Elysées.

6. « Heures en vers français. Dédiées à la Reyne. MDC. LX. » Petit in-4 maroquin rouge, semis de fleurs de lis au dos et sur les plats. Exemplaire de la reine Anne d'Autriche, relié à ses armes. Lardanchet, 100 Faubourg Saint-Honoré, Paris.



7. Traîneau d'enfant en bois sculpté et peint. Ce travail hollandais du début du XVIII[e] siècle aurait été exécuté pour un enfant de la famille royale. La Diligence, 3 bis Avenue Champaubert, Paris.

8. Figure funéraire chinoise d'époque Han (206 av. J.-C. - 220 ap. J. -C.). C. T. Loo, 48 rue de Courcelles, Paris.

9. Solimena : « Bethsabée au bain ». Toile. 102×127 cm. Galerie Heim, 109 Faubourg Saint-Honoré, Paris.

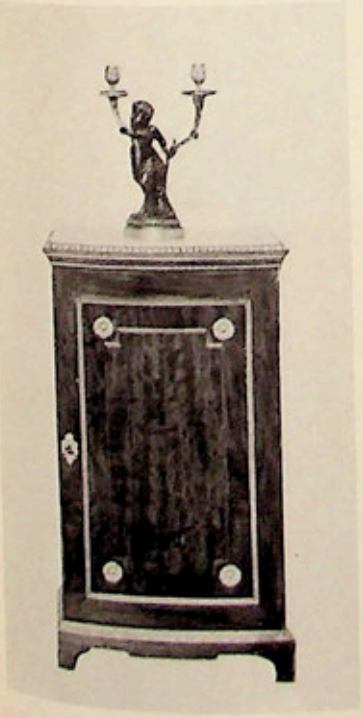
10. Gianpaolo Pannini : Paysage avec architecture. Toile 160×158 cm. Frascione, Corso Italia, 66, Florence.

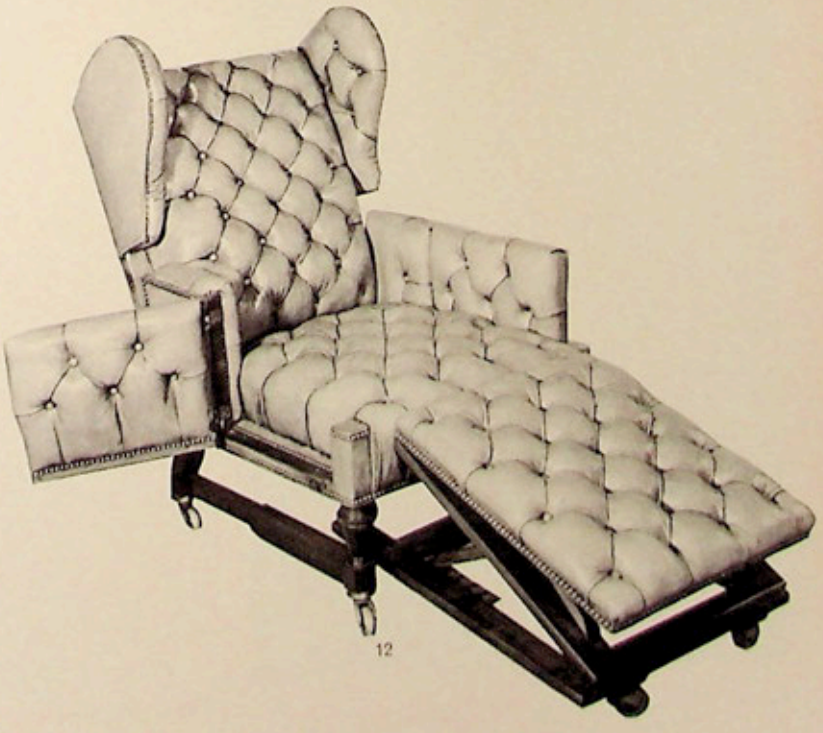
11. Petit meuble en acajou faisant partie d'une paire, avec ornements de bronze ciselés et dorés, et portant l'estampille de F. Levasseur, maître ébéniste parisien de 1767 à 1798. Ils ouvrent à une porte découvrant des tablettes intérieures. Dessus de marbre blanc. Renard et Fils, 29 avenue Leclerc, Beaulieu-sur-Mer.

12. Fauteuil de malade d'époque Sheraton (Fin du XVIII• - Début du XIX• s.), en cuir capitonné vert pâle. Le dossier, le repose-pieds, les accoudoirs peuvent être placés dans différentes positions. Regency, 63 rue du Bac, Paris.

10

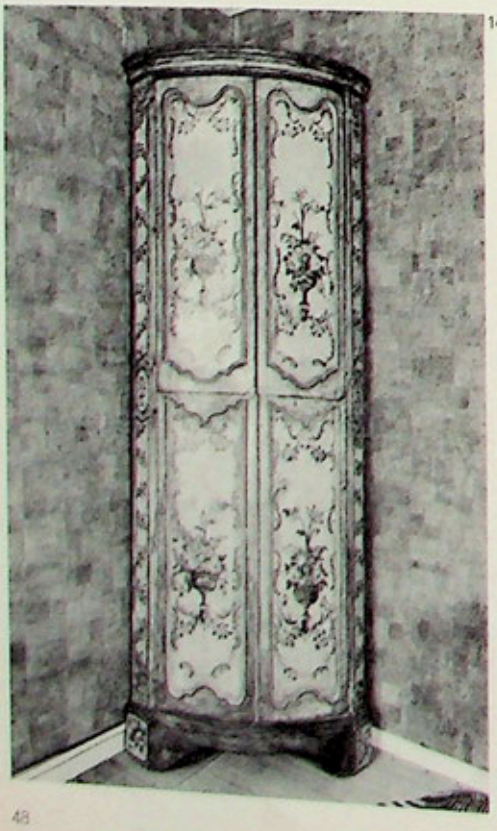
11





12

13



14

15

13. Vase en ivoire à décor de personnages et d'animaux. Travail chinois du XVIII*. Haut. 34 cm. Christy, 245 rue Saint-Honoré, Paris.

14. Armoire d'angle à quatre portes en bois peint d'époque Louis XV. Décor de fleurs polychrome sur fond bleu clair. Y. CH. Bazin, 8 rue Saint-Julien le Pauvre, Paris.

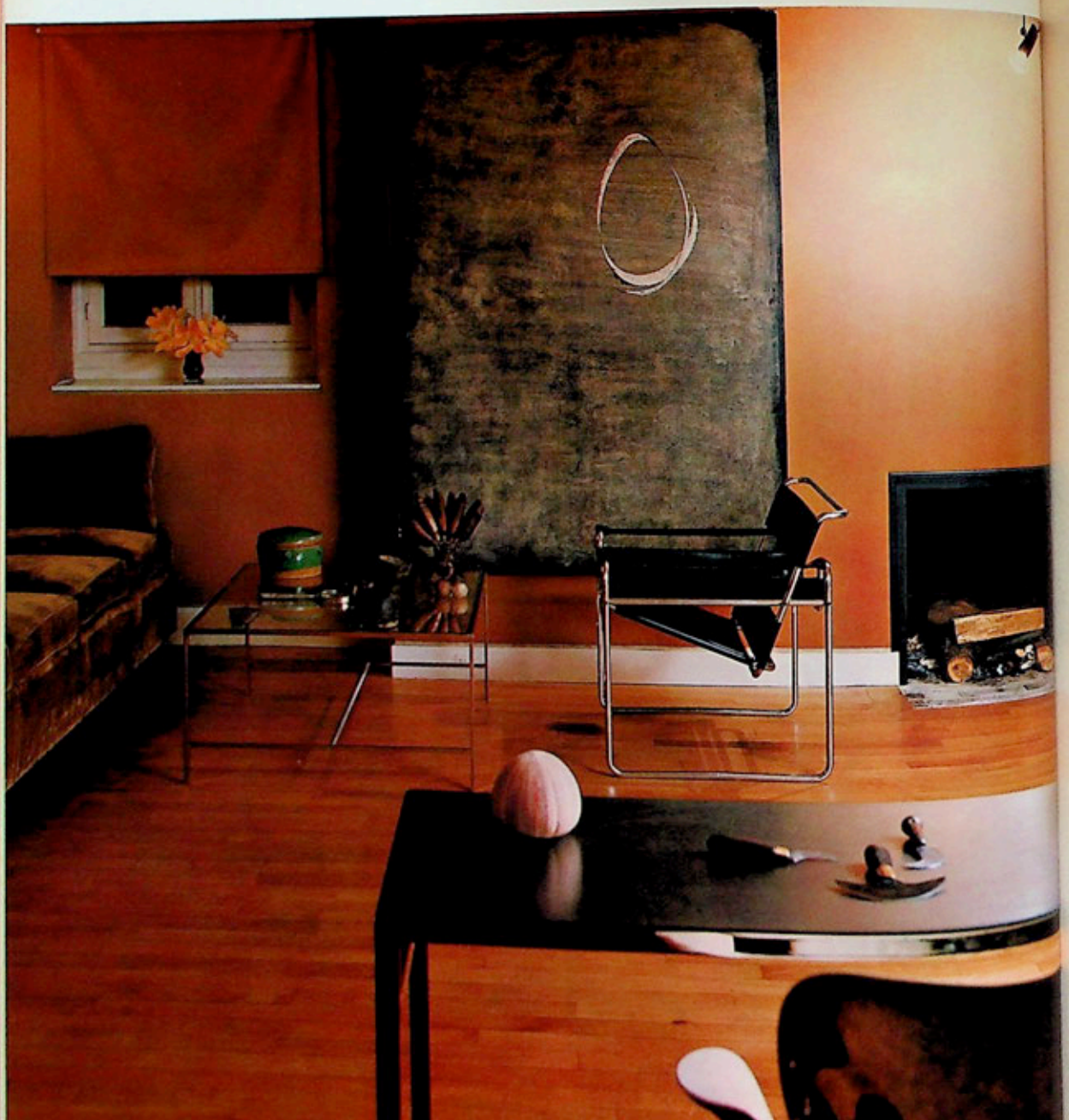
15. Armure turque du XV* siècle au poinçon de Ste Irène, première fabrique d'armes de Constantinople. Brimo de Laroussilhe, 58 rue Jouffroy, Paris.

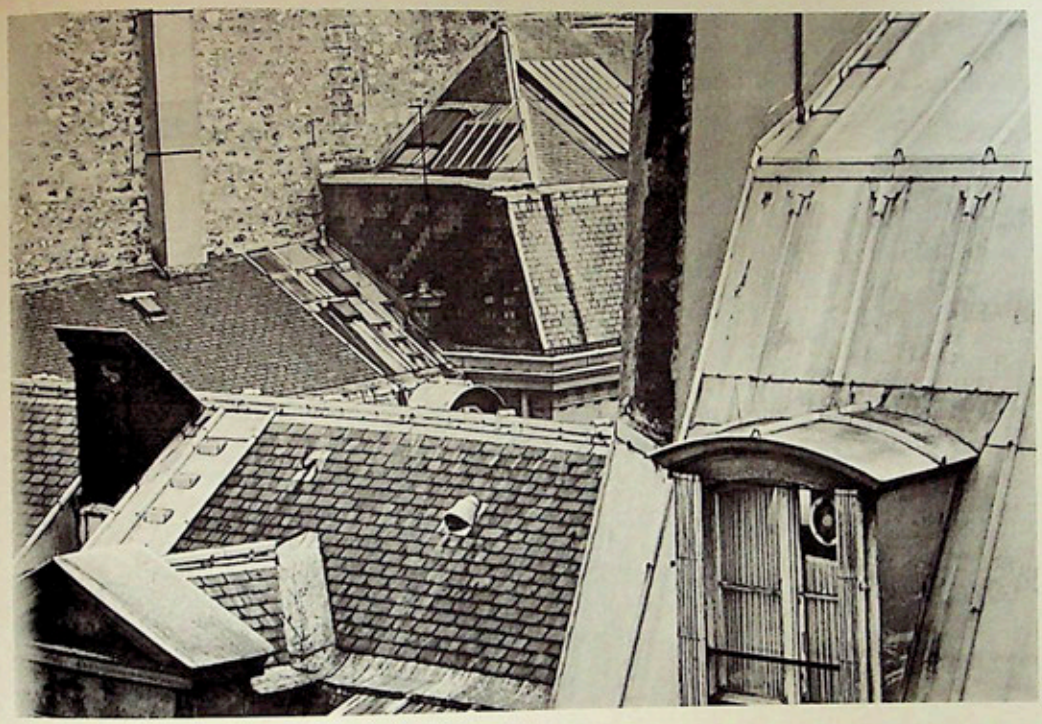
Les attributions des pièces présentées dans cette rubrique n'engagent pas la responsabilité de la revue.

L'ŒIL du décorateur

42

Décoration
Formes nouvelles
Styles d'aujourd'hui





2

L'appartement d'un éditeur

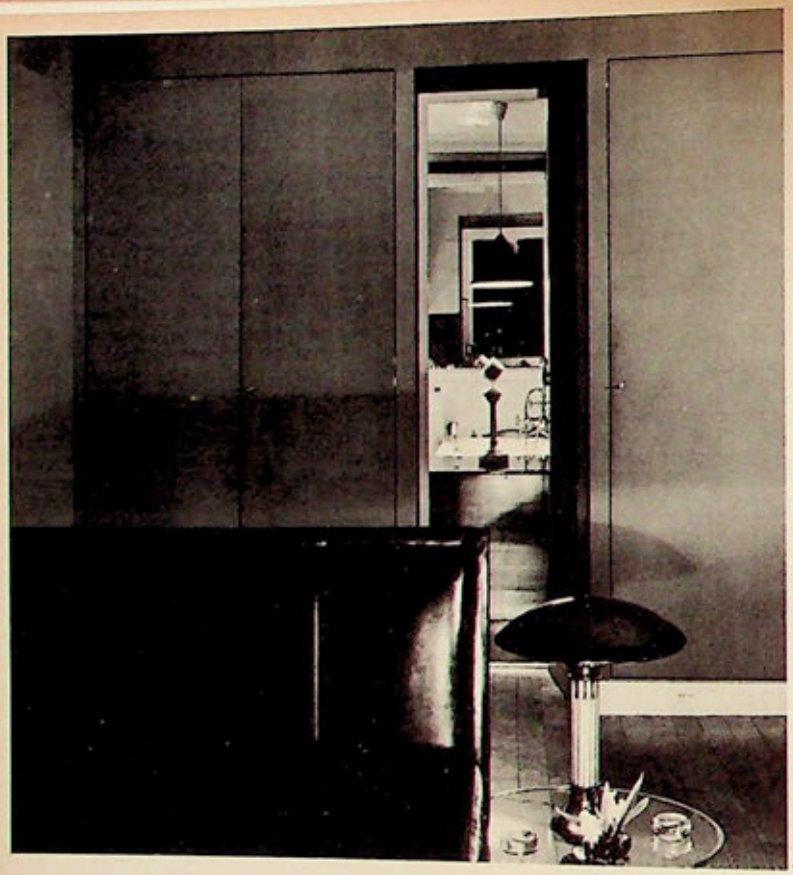
Photos Marc Lavrillier

1. L'appartement qu'Isabelle Hebey vient d'installer pour un éditeur dans l'un des plus anciens quartiers de la rive gauche, est situé au dernier étage, sous les combles. La surface disponible était donc limitée, les plafonds bas, les murs mansardés. L'ensemble donne pourtant une très grande impression d'espace. Dans le salon-bureau comme dans le reste de l'appartement, la solution des éléments incorporés aux murs, — canapés, bibliothèques, cheminée, — permet de dégager le centre de la pièce et de n'y placer que peu de meubles: ici, un fauteuil de Marcel Breuer (T.V.), une table basse faite d'une dalle de verre sur piétement nickelé, dessinée par Isabelle Hebey, ainsi que le bureau (au premier plan) en métal nickelé et tôle oxydée grise. La toile kaki brillante qui recouvre les murs s'harmonise avec le velours cognac du canapé et le ton clair du parquet. Une grande peinture de Hantaï domine la pièce.

2. Les fenêtres de l'appartement ouvrent sur les toits de tuiles et les mansardes des vieux immeubles du quartier.

3. La bibliothèque occupe un angle du salon et l'une des parois de la pièce. Sous les rayonnages sont incorporés des canapés recouverts de velours dont un seul élément est visible ici. Fauteuil de Marcel Breuer.

3

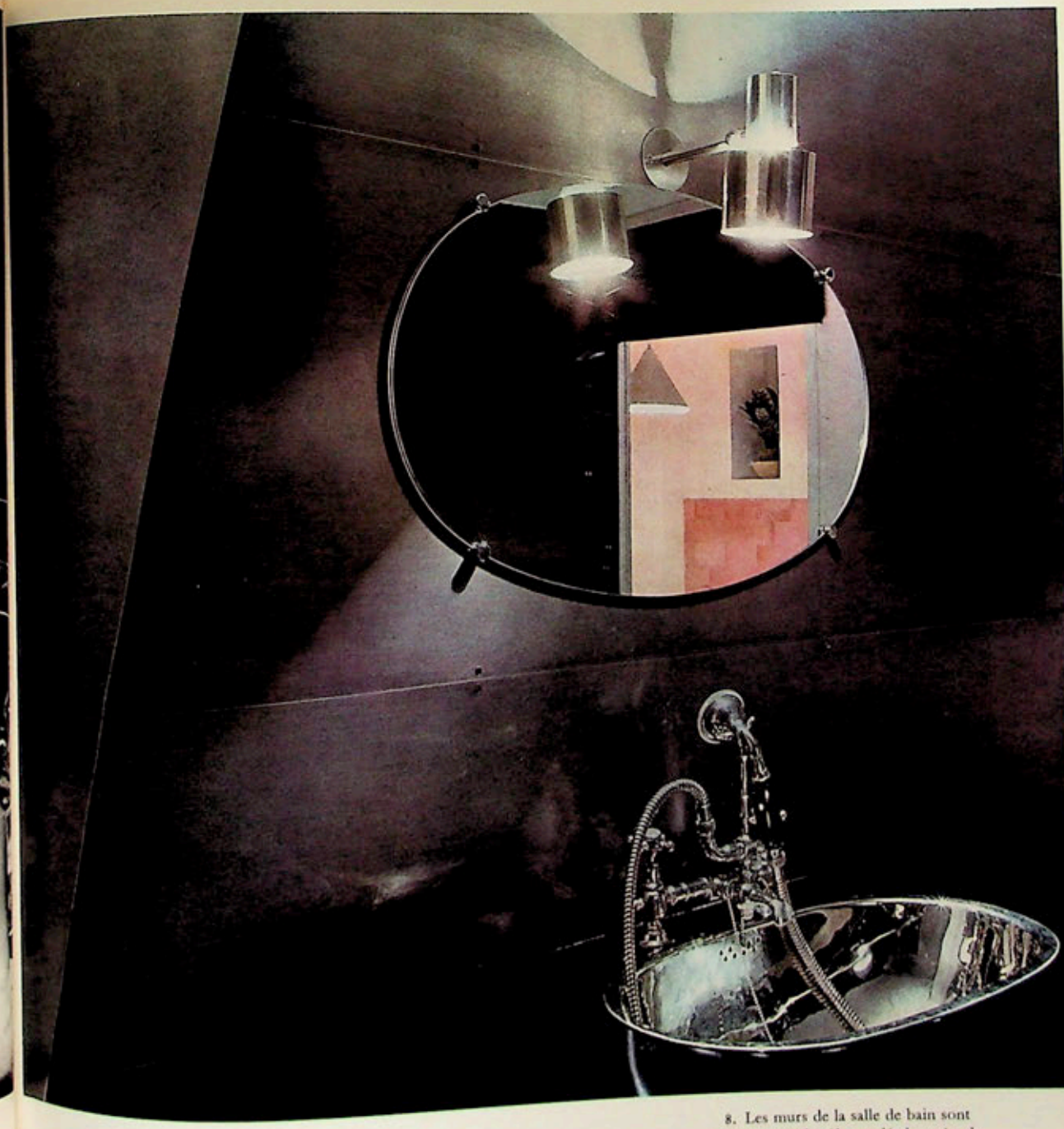


4. Dans la chambre à coucher, ouverte ici sur la salle de bain, les murs, les placards, les portes, sont recouverts du même tissu que le salon. Des portes coulissantes permettent de réunir les deux pièces en une. Près du lit de cuir brun, un guéridon 1925 dont le plateau de verre, monté sur roulement à billes, pivote sur un piétement métallique. Lampe 1925.

5. Un autre aspect du salon. Devant le bureau, un fauteuil de Nelson, en polyester moulé sur piétement chromé (Mobilier International). Devant la fenêtre, un coussin de cuir forme banquette sur le radiateur. La pièce est éclairée par des spots fixés au plafond ou sur des lampadaires.

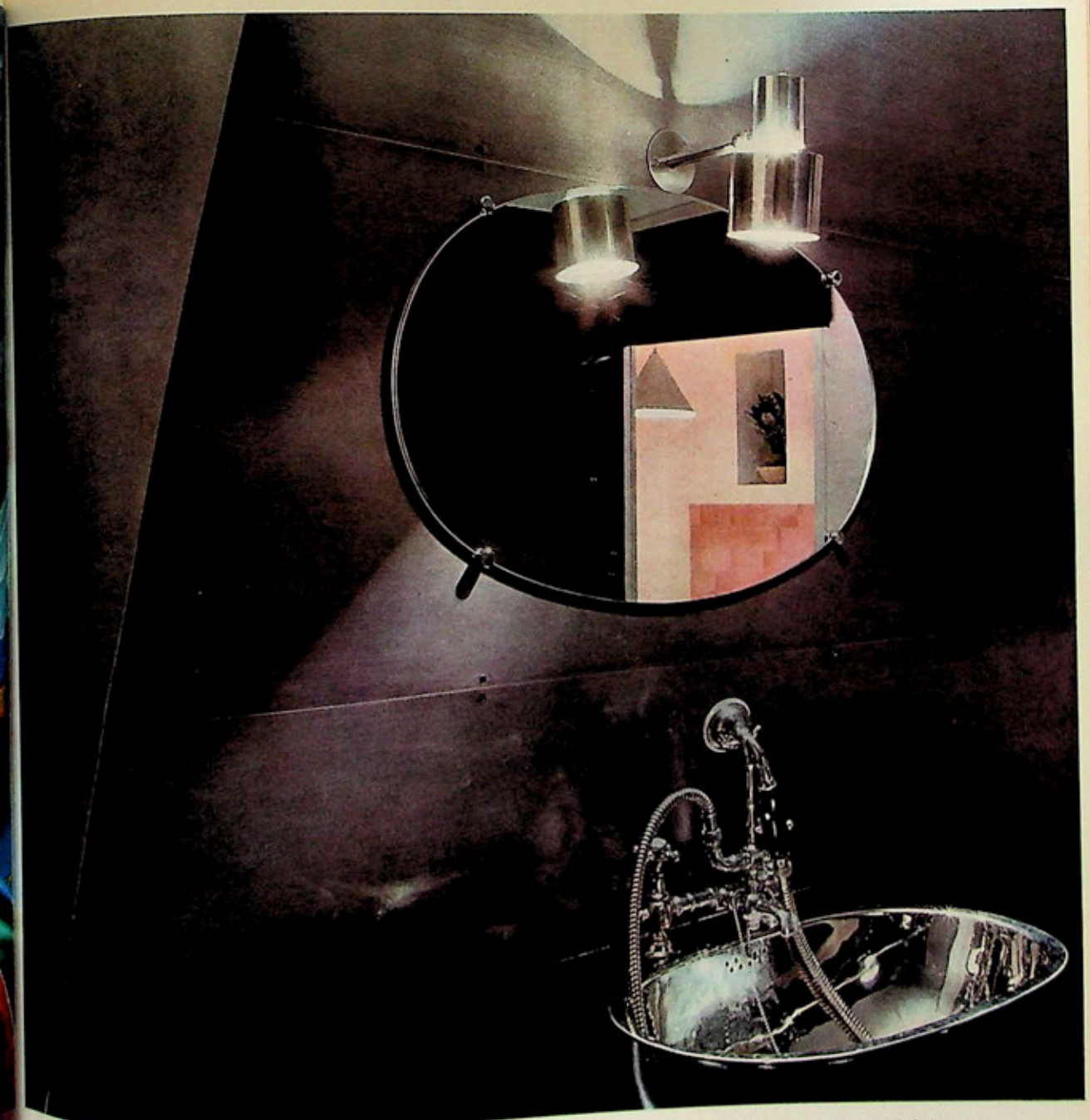
6. Les tons choisis pour la salle à manger sont le blanc, le gris beige et l'orangé; sur les murs, un tissu de doublure pour tapissier, à petits carreaux gris beige et orangé; chaises blanches de Saarinen avec coussins oranges, autour de la table ovale en polyrey blanc sur piétement nickelé. Celle-ci a été dessinée par Isabelle Hebey aux dimensions de la pièce, qui ne comporte pas d'autres meubles, mais seulement des placards dans les murs. Au fond un tableau de Hantaï.

7. Les murs et le sol de la cuisine sont recouverts de dalles de terre cuite flammée (Carré). La salle de bain ne comporte pas de fenêtre mais peut recevoir la lumière du jour grâce à un écran de verre aménagé dans le mur qui la sépare de la cuisine.



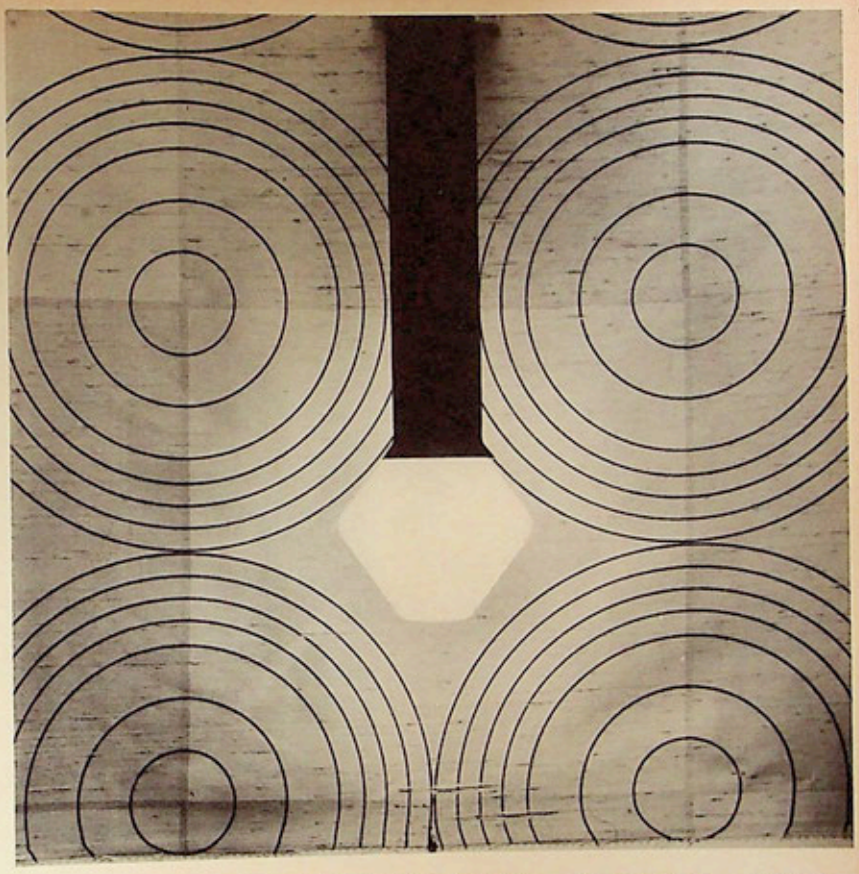
8. Les murs de la salle de bain sont recouverts de tôle oxydée brossée, de ton « canon de fusil » clair.
Le lavabo de cuivre nickelé est incorporé à un meuble de Polyrey noir. Robinetterie réalisée sur un moule 1900 (L'Epi d'or).

Nouveaux tissus d'ameublement



8. Les murs de la salle de bain sont recouverts de tôle oxydée brossée, de ton « canon de fusil » clair.
Le lavabo de cuivre nickelé est incorporé à un meuble de Polyrey noir. Robinetterie réalisée sur un moule 1900 (L'Epi d'or).

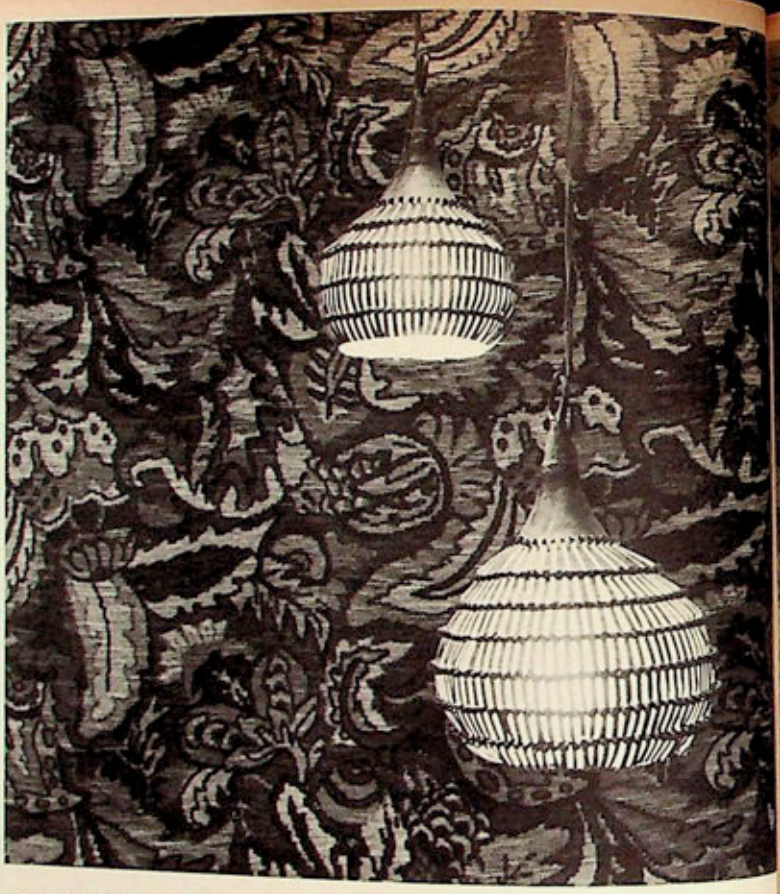
Nouveaux tissus d'ameublement



Page ci-contre :
Sous un lustre en verre teinté blanc et or (Venini), la cretonne à fleurs « Guermantes » (Paule Marrot) imprimée sur fond crème ou gris et une soie brochée à fond crème (Pansu). Au fond, toile-satin à motif « Haute-Epoque » (L'Abeille). A droite, coton everglaze lavable « Casanna » (Taco). Au centre, « Amalia », tissage de coton à rayures rouge, rose et orangé (T.N.R.) et une soie à bandes rose, corail et vert dite « Gros d'Avignon » (Prelle). En bas, « Maharajah », à motifs cachemire de Suzanne Fontan (Nobilis).

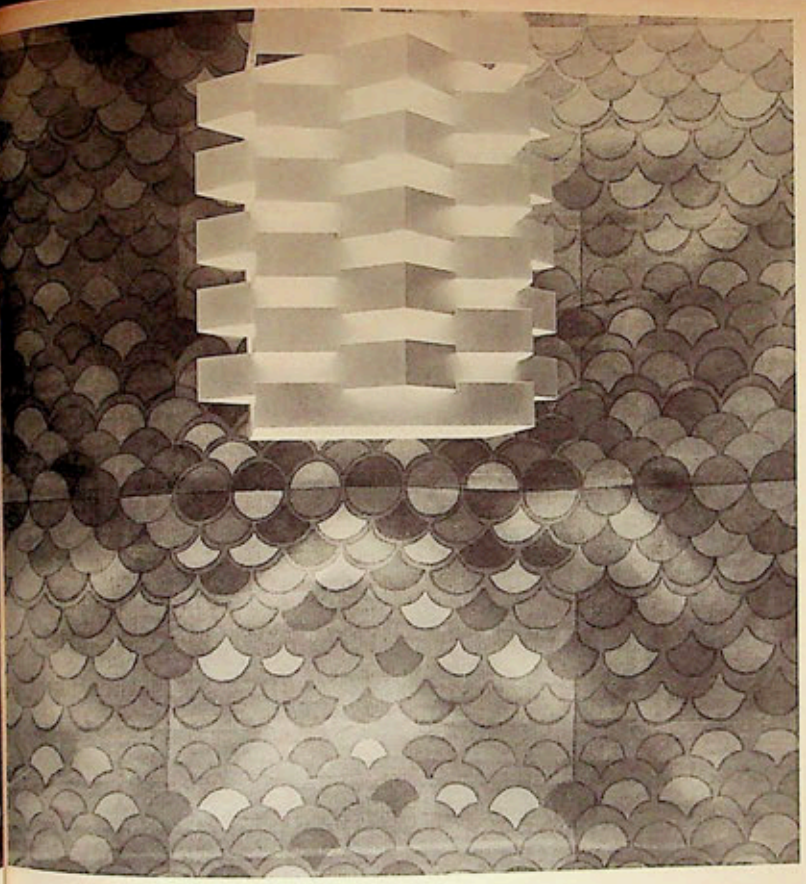
A droite en haut :
Sur une soie aux fines tonalités grises et beiges, « Microsillon » (Brunet-Lecomte), un luminaire cylindrique avec ampoule en double cône (Formes Finlandaises).

A droite en bas :
Près d'un taffetas écossais bleu et crème tissé à la main (Le Manach), trois interprétations de fleurs et feuillages imprimées : à gauche, une cretonne à fond vert (Paule Marrot), au centre, grandes fleurs imprimées turquoise et tilleul sur fond blanc (Marignan, chez Rodin), en bas à droite un natté « Polonaise » également à fond blanc, impressions bleu, sable, tilleul rose (Lauer).



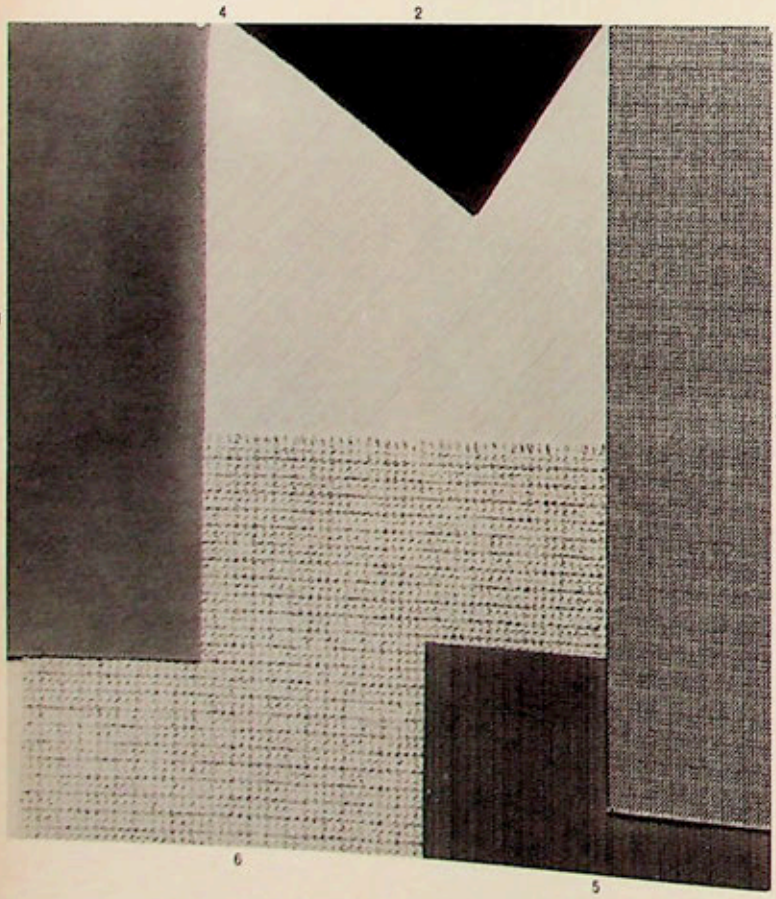
« Yasco », impression à ramages violine, corail et bronze (Descheemaeker). Lampes en tôle découpée (La Porte Ouverte).

Devant le tissu « Villandry », imprimé en plusieurs tons de gris, de beige et de brun (Marignan), un luminaire de Franco Albini et Franca Helg (Arteluce, Formes Nouvelles). Sur la table, deux toiles imprimées de tons bronze ou tilleul, « Calvi » et « Saint-Lunaire » (Carlos Leprêtre).



« Makal », tissage imprimé en plusieurs tons de brun, terre cuite, bronze, ocre et rouge (Carlos Leprêtre). Le luminaire en métal laqué (Boutique Danoise) existe en blanc ou en différentes couleurs.

Sur le mur, un écossais rouge ton sur ton (Meubles et Fonction). Au premier plan, « Edimbourg », un autre écossais couleur « écureuil » (Lauray). A gauche, une lampe de bureau à inclinaison réglable (Meubles et Fonction), une autre, de fabrication danoise, en métal et bois de teck (Roche et Bobois). Au fond, une lampe en cristal partiellement opalin, dessiné par le verrier suisse Roberto Niederer (Agence Générale Reuter).



A gauche :

Plusieurs exemples de très beaux tissages de laine (Storck) : 1, 2, 3 : « Fuga », un mélange de trois laines peignées et filées dans des proportions différentes, permet de varier les structures et les nuances de coloris. 4, 5 : « Polykrom », mêlant des coloris tons sur ton, dans des teintes soutenues — bleu, vert, rouge — ou très clairs — blanc, gris, beige, écru. 6 : « Prima », tissage souple, mettant en évidence la matière de la laine à peine teinte.

Page ci-contre :

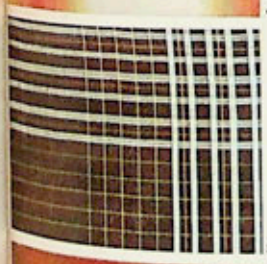
Sur la soie, le papier ou la laine, les motifs rayés ou marbrés, géométriques ou fleuris, traités dans les gammes de coloris les plus variées, permettent des harmonies raffinées ou des contrastes inattendus. Nous avons réuni sur cette page des exemples qui peuvent suggérer à chacun les associations de son choix :

Rayures multicolores (1 - Meubles et Fonction), en bandes de « dentelles » (2 - Coates), en deux tons (3 - Simone André), ou « arc-en-ciel » (4 - Maison Suédoise). Madras quadrillé (5 - Aux deux Créoles) ou nuances fondues (6 - Meubles et Fonction). Variations en rouge, orange et rose (7 - Meubles et Fonction) ou impressions de style (8 - Frey). Tissage serré à base de noir (9 - Placide Joliet), voilage léger presque blanc (10 - Tronc), lignes brisées et lignes courbes (11 - Diptyque), larges bandes « toile à matelas » (12 - Boussac), tissage souple aux tons discrets (13 - Descheemaeker), rayures ton sur ton (14 - Boutique Danoise). Velours orangé (15 - Delaroière), coloris uni mais raffiné par la structure du tissu (16 - Frey). Fleurs stylisées en alignement régulier (17 - Canovas) ou en buisson éclatant (18 - L'Epi d'or). Papier peint veiné à base de fibre végétale (19 - Nobilis), papier uni (20 - Follot) ou à motifs de céramique (21 - Leroy) papier de relieur (22), tissu à impression cachemire (23 - Boussac) papier marbré (24 - L'Epi d'or). Moquette à la chaude tonalité orangée (25 - Sommer), natte de ton naturel (26 - A la Place Clichy), teintes chaudes des tapis de haute laine (27 - France-Tapis), précieuses nuances d'or rouge de la soie (28 - J. Pansu).

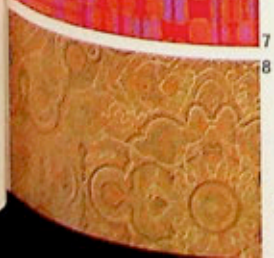
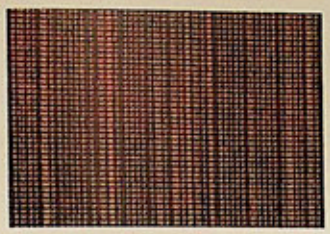
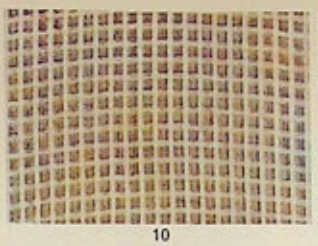
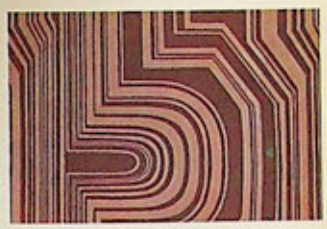
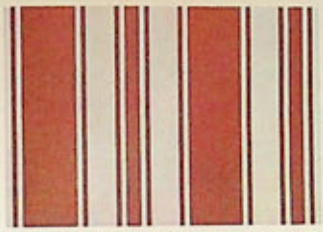
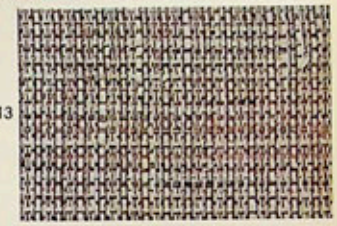
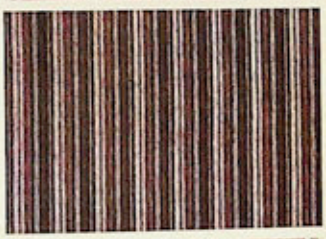
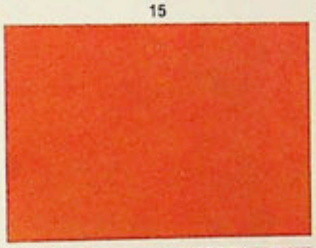
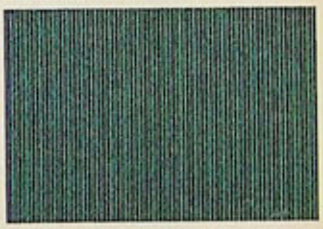
1

2

3

4

5

6

7

8
9


10

11

12

13

14
15


1

17

18

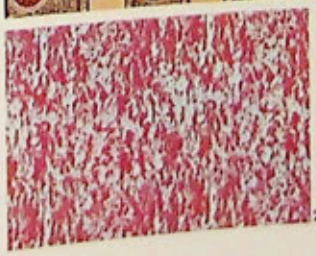
25
19

22

26
20

23

27

21

24
28

1866
1966
Centenaire de
MONTE CARLO

1er Juillet : **BAL DES PETITS LITS BLANCS** sur la place du Palais
CONCERTS DANS LA COUR D'HONNEUR DU PALAIS PRINCIER : du 23 Juillet au 10 Août
SPORTING D'ÉTÉ : Orchestres et Attractions internationales. A partir du 3 Juillet, chaque Vendredi : DINER DE GALA
Vendredi 5 Août : **GALA** au profit de la **CROIX-ROUGE MONÉGASQUE**
MONTE-CARLO BEACH • NIGHT-CLUB en PLEIN AIR : « SEA CLUB » et « MAONA » • GOLF • TENNIS • YACHTING
HOTEL DE PARIS - HOTEL HERMITAGE
OLD BEACH HOTEL - NEW BEACH HOTEL
Bureau de Renseignements : International Sporting Club de Monte-Carlo

Le Commissariat Général au Tourisme ainsi que le Centre de Presse de la Principauté de Monaco diffusent le programme général des Manifestations du Centenaire de Monte-Carlo.

Publ. Y. Karambarun

SALON DE MAI

2 MAI AU 22 MAI

MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
Avenue du Président Wilson

MUSÉE MUNICIPAL DE SAINT-DENIS
4, place de la Légion d'Honneur - Saint-Denis - tél. 752 : 20-40

RÉTROSPECTIVE
JEAN LURÇAT
TAPISSERIES - PEINTURES - GOUACHES - DOCUMENTS

du 7 mai au 11 juin
Tous les jours de 10 h. à 12 h. et de 14 h. à 19 h.

Photos de
Robert Magnan

FÉERIE DES BOIS

Texte de
Marie Mauron

Le miracle de l'Art Brut...

un album de 128 pages, dont 82 en hélio - broché 50 F - relié 60 F

ÉDITIONS DU MONT-BLANC — GENÈVE

BÉTON ARMÉ
ENTREPRISE GÉNÉRALE
TRAVAUX PUBLICS

Etablissements
QUILLERY-GOUMY
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 7856100 F

10-12 RUE DU CAPITAINE-MENARD
PARIS (XV^e^)
TÉLÉPHONE 842 1200
Registre du Commerce Seine 57 B 361

pierre
matisse
gallery

balthus
butler
calliyannis
dubuffet
giacometti
le corbusier
macIver
marini
millarès
miró
riopelle
rivera
roszak
saura

41 e 57 th st.
new york 22

Nicolas Lavreince

Suite de la page 32

surprise dans un parc par un jaloux », avant la lettre, ancienne Collection Beraldi 1927, n° 211, (fig. 6). Considérée comme rarissime est une gravure en couleurs avant la lettre « La Joueuse de Guitare », en teinte aux outils par Janinet, achetée en 1948 à l'Hôtel Drouot pour plus d'un demi-million de francs, par le Cabinet des Estampes, ainsi sauvée pour la France et hors de portée des acquéreurs étrangers qui se la disputaient (fig. 13). Cette gravure n'est pas connue par Bocher, et Vallery-Radot rappelle (Arts, 16 juillet 1948) que cette épreuve, ainsi que trois autres en couleurs et une en noir, a été découverte en 1878 à Hagenau chez une personne qui la tenait de la famille de Janinet.

La Wallace Collection à Londres possède quatre œuvres de Lafrensen. Nous reproduisons ici un petit intérieur « La Toilette du Matin » d'une finesse raffinée (fig. 2). Il y a peu d'œuvres de Lafrensen dans les collections privées en Grande-Bretagne. Nous avons pourtant retrouvé le portrait d'« Une jeune dame prenant son café » (fig. 10), gouache d'une souveraine élégance, aux couleurs un peu fanées. Un intérieur semblable « L'Oiseau envolé » (fig. 17) appartient à la Collection Meyer-Sassoon à Blackwell ainsi que le portrait en pied du « Chevalier de Cambys » (fig. 11). Ces deux gouaches proviennent de la Collection Mühlbacher, Paris.

L'Institut Tessin possède une « Scène Galante », lavis à la sépia (fig. 14) exécutée avec une ardeur éclatante et exceptionnelle dans la production de Lafrensen, gravée par un artiste anonyme et intitulée « The Grove », pendant à la feuille « The Green Plot ». On pourrait peut-être attribuer ces gravures au burin à Copia. A l'Institut Tessin est également conservée une aquarelle de la main de Lafrensen représentant « Louis Jean Desprez » debout devant les coulisses du Théâtre de Drottningholm (fig. 1), exécutée après 1760, année de son retour en Suède.

Dans la riche collection de miniatures de David Weill, léguée au Musée du Louvre, se trouvent deux œuvres du maître suédois. Un portrait en pied, signé et daté 1783, représentant le « Baron de Montigny » (fig. 9) assis sur un rocher dans un bois touffu. Il tient une lettre où son nom figure, d'autres papiers s'échappent d'un coffret ouvert à ses pieds. L'autre miniature est une « Scène d'Amour dans un Parc » (fig. 3). Un couple est assis sur un banc de verdure, la dame en toilette blanche se défend mollement contre les entreprises de son galant. On aperçoit au fond un pavillon qui se reflète dans une pièce d'eau.

L'art de Lafrensen a été admiré, non seulement en France et en Suède, mais dans le monde entier. Son art a exprimé toute l'élégance et la finesse de l'époque, c'est un art essentiellement français, en dépit de l'origine suédoise de l'artiste. Lafrensen est l'un des maîtres de la gouache.

C'est la raison pour laquelle il est si vivement apprécié des amis de l'art français. Les petites scènes exquises de Lafrensen, ainsi que les miniatures de Hall, restent parmi les objets les plus recherchés du marché international de l'art. Le Mercure de France écrit de Lafrensen quand il n'avait que 45 ans: « Personne, jusqu'ici, n'a traité ce genre de peinture avec autant de fini et n'y a répandu plus d'imagination ».

Ces éloges sont mérités et nous nous faisons un plaisir de citer ce qu'une plume française écrit dans un journal quotidien au moment de la vente Mühlbacher à la Galerie Georges Petit, il y a soixante-dix ans: « ...autant de pages délicieuses qui sont des documents vivants de ce que fut la société du siècle dernier; avec Lavreince, artiste affiné et abondant, nous pénétrons dans l'intimité du passé, ce sont pour ainsi dire des mémoires colorés — parfois mémoires secrets — où le sentiment s'exprime avec miévrerie. Et c'est exquis ».

Si vous voulez en savoir davantage

Aucune biographie populaire n'a encore été publiée en français. Toutes les gravures furent soigneusement enregistrées par Emmanuel Bocher, il y a près de cent ans. L'ouvrage sur Lavreince d'Oscar Levertin en suédois (1899) n'a malheureusement jamais été traduit. En langue suédoise ont également paru deux importantes publications, Karl Asplund: « Två Gustavianska Mästare » (1925) et Bo Wennberg « Nicolas Lafrensen den yngre ». Pierre Lespinasse a consacré plusieurs pages au gouachiste dans son livre: « Les artistes suédois en France au XVIII[e] siècle » (1929), dont le texte est basé sur les recherches de Levertin et l'album publié par Georges Wildenstein. Edité à 250 exemplaires ce livre est actuellement rarissime chez les libraires.

Jean Tinguely

Suite de la page 42

grande — faite en marbre, elle avait coûté 80 000 fr. suisses, une chose magnifique: une bande de Moebius, une bande éternelle, comme ça, toute découpée dans le marbre... alors, tu vois un peu l'acrobatie... On avait pris mille précautions, pour l'amener — Elle devait de nouveau partir, et une de ces milliers de précautions que l'on devait prendre, n'a pas été prise... et la sculpture a pété... morte... Une explosion de marbre... Pourtant, dieu qu'on avait l'impression d'être face à quelque chose de solide... C'est là que j'ai compris une vieille chose que je me répétais souvent — je l'avais lue dans Lao Tseu — c'est-à-dire que la langue qui est douce, molle, qui est mouvante, « reste », alors que les dents qui sont dures, solides, cassent — tu vois... cette merveilleuse phrase... j'ai souvent pensé à ça... par rapport à cette pierre qui était si puissante, si forte et qui a pété d'un seul coup... et ma ferraille, mes machines avec leur réputation de fragilité... (Tinguely montre à Jouffroy un engrenage) — Tu vois, il est fragile, c'est le comble du fragile, cet engrenage métallique fabriqué en fil de fer, c'est léger comme une plume — En bien! c'est indestructible parce que c'est flexible, parce que c'est léger, parce que c'est fin — A l'époque je ne comprenais pas ça... j'ai dû le découvrir avec le temps — j'ai aimé spirituellement, dans mon travail... que dans cette idée de transformation, il y avait quelque chose de solide, quelque chose qui tenait, qui allait très loin, qui était près de la vie...

Jouffroy: Godard m'a dit que le sculpteur lui semblait l'homme le plus déshérité de la société actuelle, parce que les objets qu'il met en place dans le monde sont totalement superflus, et qu'ils ne trouvent nulle part leur place véritable. Il y a peut-être quelque chose de vrai là-dedans, tout ce que tu viens de me dire le confirme un peu. Evidemment, la réponse classique et « rationnelle », c'est la recherche de l'intégration de la sculpture à l'architecture, pour qu'elle disparaisse, pour qu'elle se fonde, en quelque sorte, dans le « tout » urbain... Qu'en penses-tu?

Tinguely: C'est étonnant ce que dit Godard... mais il a un peu raison... je ne sais pas très bien où aller avec mes engins et finalement on vit de cet artifice — d'aller dans les musées... on va un peu dans les collections... ces engins voyagent un peu dans les expositions, tout le temps — et ils reviennent chez moi. C'est d'accord, chez moi, il y a de la place pour l'inutilité. Est-ce que tu vois encore un avenir pour la sculpture dans les parcs — dans l'architecture? Moi, je ne vois pas du tout ça...

Jouffroy: Ça m'ennuie mortellement: la sculpture intégrée à un ensemble architectural, je ne me dérangerais pas pour aller voir ça. Je trouve ça beaucoup moins significatif que l'œuvre d'art la plus indépendante, la plus libre, la plus « folle »... L'intégration des arts plastiques, c'est la mort.

Tinguely: C'est la catastrophe! Je suis tout à fait de ton avis... On ne devrait, peut-être, pas dire ça...

Jouffroy: Je crois au contraire qu'il « faut » le dire.

Tinguely: Pourtant, Dieu qu'il y a du baratin autour de l'intégration des Arts Plastiques dans l'architecture! Je trouve que l'architecture est battue à plate couture par les ingénieurs — La moindre sidérurgie, la moindre raffinerie de pétrole, laissent loin, mais loin derrière elles les architectes qui peuvent être à la rigueur, de très bons plasticiens, de très bons sculpteurs, comme Niemeyer, Le Corbusier aussi, un gars plein de talent, mais en tant qu'urbaniste, soi-disant urbaniste et créateur du monde futur, c'était tout simplement un homme du XIX[e] siècle. — Dépassé par les événements, il pouvait tout juste suivre...

Jouffroy: Une sorte de Haussmann?

Tinguely: Oui: il aurait pu jouer ce rôle-là très intelligemment, j'en suis sûr... c'est bien dommage qu'il n'ait pas pu le faire, mais pour ce qui est de la création de l'architecture, des formes architecturales de notre temps, les constructeurs d'autoroutes et les ingénieurs d'usine, les ingénieurs de machines, par exemple ceux du pétrole, sont énormément présents en tant qu'artistes...

Jouffroy: Oui, mais il y a un hic. Je ne crois pas qu'un sculpteur puisse obtenir tous les moyens de créer dont les ingénieurs disposent pour leurs avions, leurs fusées, leurs satellites, etc...

Tinguely: Le sculpteur est battu d'avance... Mais j'ai eu une chance avec mes machines parce qu'elles fonctionnent par l'absurde, par contradictions, en opposition à l'intégration des Arts Plastiques — elles sont inintégrables. La preuve, pour « Eureka », c'est qu'on a voulu la placer dans un ensemble architectural. On m'a tout de suite demandé: « Est-ce que vous pouvez enlever les sons? » — Alors, j'ai répondu: « Vous ne voulez pas la fondre en bronze, pendant que vous y êtes? » — On en était très vite arrivé là...

Jouffroy: C'est émouvant de saisir ton flottement, tes hésitations et tes angoisses: comme si tu étais agité toi-même par le problème de la bonne cons-

science de l'artiste qui veut respecter les normes sociales dans lesquelles il vit: la durabilité, la permanence...

Tinguely: J'ai une marge très limitée — ma possibilité est très limitée. Mais un jour, je vais tout simplement utiliser les méthodes des ingénieurs... pour faire la sculpture. J'ai plusieurs idées, surtout « une » idée...

Jouffroy: Quoi, des plans de machines géantes réalisées par d'autres — c'est ça que tu veux dire?

Tinguely: Oui, carrément. Mais ça concerne une chose bien spéciale — c'est une immense pièce dont je rêve et que je vais faire un jour. Tu seras sûr que c'est une réponse valable à l'intégration des Arts plastiques dans l'architecture. C'est une grande sculpture dans laquelle les gens circulent... Mais elle n'est pas utopique. Je ne veux pas la faire fonctionner sous la merveilleuse rubrique de « Sculpture Utopique »... tu vois... ces projets que tous les sculpteurs... Moi, j'ai mon utopie aussi, mais je veux réaliser ma maladie sur-le-champ — je veux la faire — et je suis en train de la faire... Je veux dire directement, en prise directe — tu vois, ce n'est pas une utopie... J'ai fait beaucoup de maquettes, beaucoup de dessins — et un de ces jours, je vais tout enclencher, ça se sera dans la vie... ça sera très chouette, mais je ne veux pas en parler, parce que je ne veux pas qu'on fauche, ni un détail, ni une idée, rien.

Jouffroy: Dis-moi, quand tu te présentes comme Suisse à São-Paulo, comme Français à Paris, et je suppose comme Américain aux U.S.A., (enfin j'imagine), le sentiment de nationalité doit commencer à s'effacer chez toi?

Tinguely: C'est complètement effacé. Je suis Européen avant tout — j'aime l'Europe, j'adore les mille faces de l'Europe, ses mille variétés...

Jouffroy: Sa vieillesse, aussi?

Tinguely: J'aime sa vieillesse. J'aime sentir comment ces vieux pays sont obligés de se moderniser, d'affronter de nouvelles façons de vivre...

Jouffroy: Considères-tu les Etats-Unis comme un prolongement de l'Europe ou comme une civilisation nouvelle et différente?

Tinguely: C'est un petit peu différent, mais l'Europe a l'avantage d'avoir de vieilles traditions, bien ancrées, des chauvinismes coincés dans les petits coins et perdus dans les vallées... et en même temps d'avoir beaucoup inventé, énormément contribué au visage du temps moderne. Elle n'a souvent pas eu la chance de vivre des époques très avantageuses, elle s'est farci deux guerres de suite, elle s'est détruite elle-même... Elle a eu Hitler qui a attaqué la Russie... Ça a été terrible pour l'Europe. Elle a été économiquement envahie par les Américains, militairement, presque à moitié occupée par les Russes... On a beaucoup souffert, on a été mutilé, on est vieux, on est ratatiné, et en même temps, on a énormément d'énergie et on a beaucoup de ressources pour se refaire...

Jouffroy: Tu n'es pas du tout pessimiste, en rien?

Tinguely: Si, peut-être, mais j'aime bien espérer, j'aime bien vivre, je conçois parfaitement qu'on peut être amoureux et compliqué à la fois, qu'on est au bout du rouleau, et ça va quand même — Pour moi, les difficultés ont généralement constitué des stimulants, le fait d'être dans le pétrin, ne signifie pas nécessairement que ça va mal.

Jouffroy: Et le conflit entre les Nations, sur le plan artistique, tu trouves ça logique?

Tinguely: Aujourd'hui, je comprends mal, je trouve que c'est dommage, qu'on devrait mieux se connaître... J'ai déjà trouvé que c'était dommage que la France n'ait pas mieux connu les aventures artistiques de l'Allemagne après la première guerre — il y a eu beaucoup de choses qui se sont faites là-bas, et du fait de l'avènement d'Hitler au pouvoir — des hommes comme Klee, Schlemmer et Kandinsky n'ont pas complètement pénétré en France; Schwitters a été complètement oublié... Et c'est bien dommage que nous, en Europe, on n'ait pas déjà fait une jonction, ce serait terrible si encore une fois... mais je crois que non, entre l'Amérique et l'Europe on va peut-être... — en tout cas les jeunes artistes sont conscients de leur aventure mutuelle, les jeunes artistes européens ont pris connaissance de ce qui s'est fait en Amérique. Tu es d'accord?

Jouffroy: D'accord. Et réciproquement?

Tinguely: Et réciproquement.

Jouffroy: Moins?

Tinguely: Un peu moins, malheureusement, ils sont enflés, eux, ils croient que tout se passe chez eux, à New York... mais, je sais qu'on a peut-être plus de chances, étant donné les communications plus rapides...

Jouffroy: Est-ce que tu conçois que tu puisses t'installer définitivement en Amérique?

Tinguely: Non, je ne crois pas, je suis trop vieux pour cela. Ça va te paraître bizarre, mais pour aller en Amérique il faut vraiment que quelqu'un vous donne un coup de pied dans le cul en Europe — il faut que ça aille mal en Europe pour qu'on se réfugie là-bas...

Jouffroy: Comme les artistes l'avaient fait pendant la guerre?

Tinguely: Oui, voilà, comme Matta, Max Ernst ou Léger, mais ils sont tous revenus ici... ils étaient déjà peut-être trop âgés... Il faut y aller jeune...

Jouffroy: Ça a été (Henry Miller l'a bien expliqué dans « Souvenirs Souvenirs ») la blessure des Américains de voir tous les artistes européens qui s'étaient réfugiés chez eux pendant la guerre, repartir en Europe — non?

Tinguely: Ils aiment leur pays, ceux qui sont nés là-bas sont amoureux de leur propre terre, mais moi, je ne peux pas être amoureux de leur terre... Moi, j'aime l'Europe, je suis heureux en France. J'aime bien aller de temps en temps en Suisse, en Italie, en Espagne ou même en Suède ou en Angleterre — j'aime bien tous ces pays. Je suis allé, une fois, en Autriche-Hongrie, j'étais fasciné par la beauté de ce pays, par ses gens, par ses variétés, leurs manières, tout. Moi, de toute façon, je suis amoureux de l'Europe. J'admire les Américains, j'y vais trop souvent pour ne pas savoir ce qu'ils font, je ne suis pas hostile aux Américains, je sais que ce sont des gens bien. Tu le sais, toi aussi, tu as été le premier à t'intéresser à toutes les facettes de la vie artistique new-yorkaise ou américaine, tu es comme moi... On a très bien apprécié ce qui se passait là-bas. Mais entre-temps, moi, je me suis ancré ici...

Jouffroy: Mais que crois-tu qu'il faut faire, par exemple, s'il y a quelque chose à faire, pour abolir tous ces sentiments de nationalité anachroniques? Que peut-on proposer?

Tinguely: Envoyer beaucoup d'Européens en Amérique, pendant un an, deux ans, et les reprendre avant qu'ils deviennent Américains...

Jouffroy: Et faire le contraire?

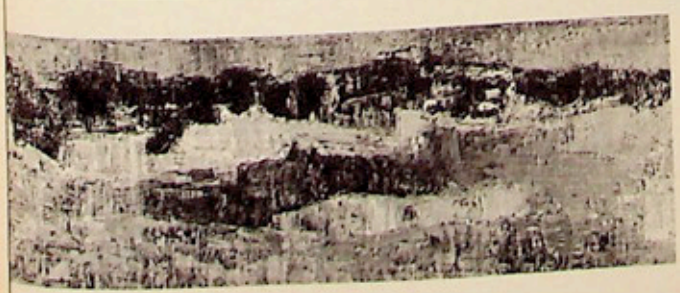
Tinguely: Et faire le contraire, des échanges... Mais tu sais, ça se fait, tu ne te rends pas compte du nombre d'Américains qui ont tendance à venir en Europe. Tu sais, ils détestent l'Europe, et ils y viennent quand même. Je crois qu'il est évident que les jeunes Européens, pardon, les tout jeunes réalisent bien ce qui se passe en Amérique — soit qu'ils lisent les revues, les articles qui paraissent, soit qu'ils y aillent eux-mêmes — et ils sont intéressés. Mais est-ce qu'il y aura un trou, ou un fossé qui va se creuser?... Moi, je trouve que nous devons être ensemble, l'Amérique et l'Europe. C'est amusant cette compétition, c'est intéressant!

Jouffroy: Elle devient d'autant plus intéressante que tous les pays de l'Est sont en train de « bouger ».

Tinguely: Oui, il faudrait que les pays de l'Est viennent se joindre à ce jeu.

Jouffroy: Ça commence! On en reparlera.

Si vous voulez en savoir davantage, lisez « Les Machines célibataires », par Michel Carrouges, « Une Révolution du Regard », par Alain Jouffroy, le catalogue de la dernière exposition **Tinguely** à Paris chez Iolas, et regardez-vous vivre au volant de votre voiture.



GALERIE COARD

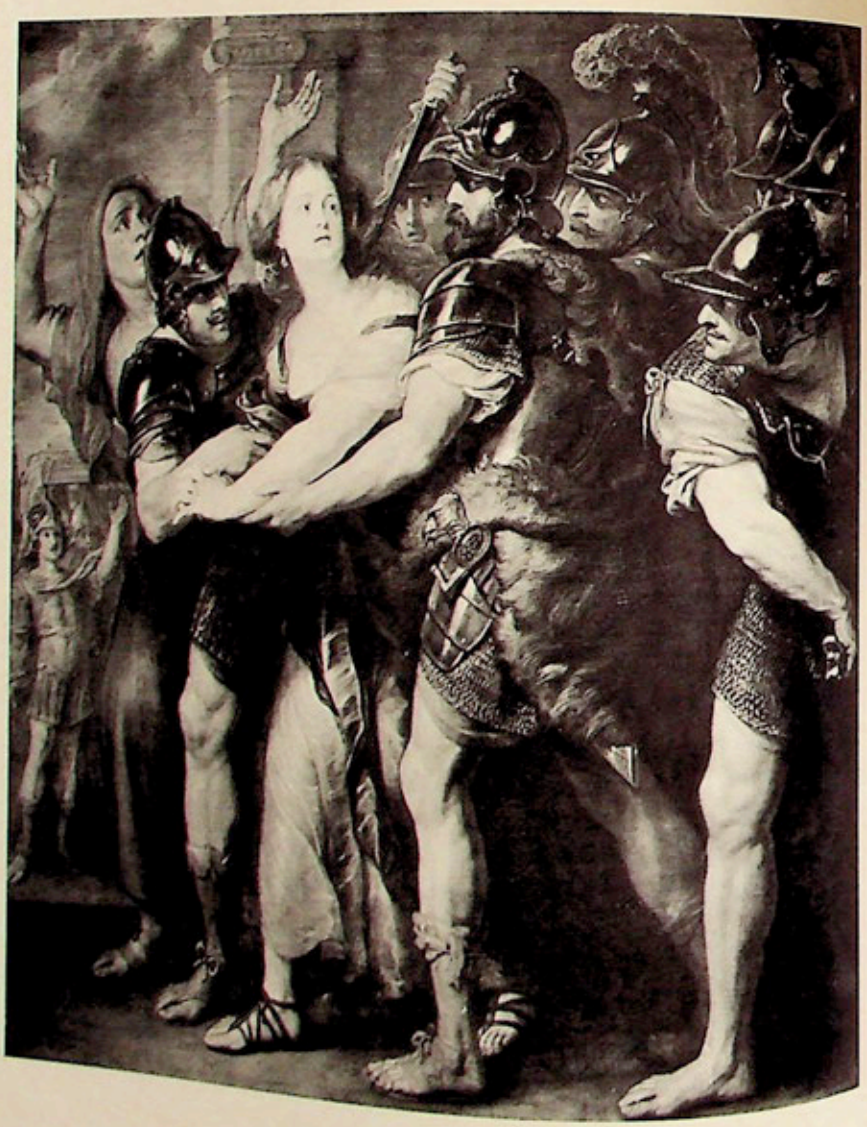
36, avenue Matignon - Paris 8e - Ely. 28-16

LOO

œuvres récentes

du 27 avril au 12 mai

Un tableau de Rubens inédit



L'enlèvement d'Hélène
de Pierre-Paul Rubens
toile de 193×179 cm

Cette œuvre a été exécutée après l'arrivée du peintre à Anvers. Leo Van Puyvelde rappelle qu'un tableau sur ce sujet est mentionné dans l'inventaire de la succession Jacob Horremans (Anvers 1678).

La peinture est évidemment encore liée à la manière italienne et date plus probablement de 1610.

La touche picturale est pratiquement vénitienne. Toute la composition est exécutée avec une sécurité magistrale.

GALERIE ARIEL

140, bd Haussmann - Paris 8e - 227-13-09

APPEL

du 22 avril au 14 mai

GALERIE CLAUDE AUBRY

2, rue des Beaux-Arts (angle rue de Seine)
Paris 6e - DAN 27-27

5 mai - 25 juin 1966

COURBET

dans les collections privées françaises

Exposition organisée avec le concours
et au profit du Musée Courbet.

GALERIE KRIEGEL

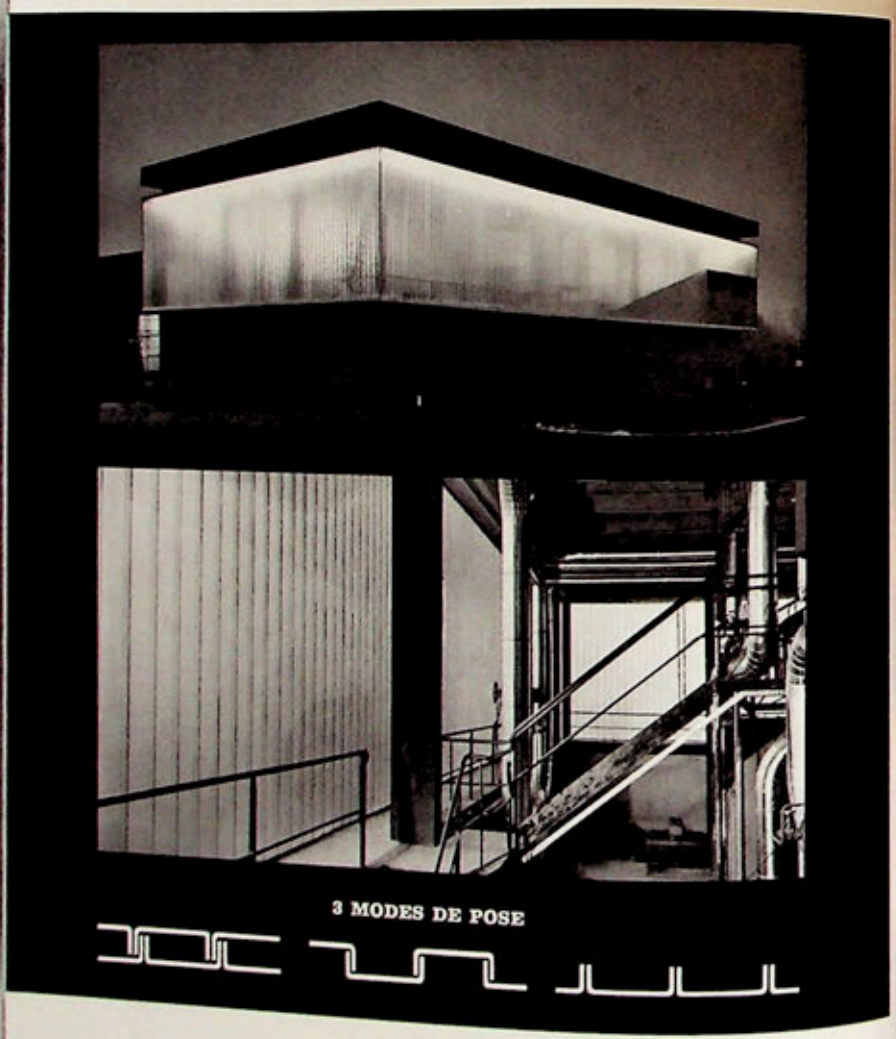
36, avenue Matignon — Paris 8e

3 mai : Thèmes pour la couleur

24 mai : Naples. Les Halles

GARBELL

VERRE PROFILÉ **PROFILIT**



3 MODES DE POSE

PROFILIT s'utilise en bardages, cloisons, toitures et autres parois de grande hauteur

Glaces de **Boussois**

BON

Pour recevoir une documentation gratuite PROFILIT, il vous suffit d'adresser ce bon au CENTRE DU VERRE DE BOUSSOIS, 22 Bd Malesherbes, Paris 8e. TÉL : 265-24-20, en précisant bien ci-dessous votre nom et votre adresse :

M .....

.....

.....

L'ŒIL

Deluxe Publicité - Paris

alpha international

sous tous les angles

par la liberté et la nouveauté de son style, ce fauteuil symbolise l'esprit d'Alpha International. Sous tous les angles, Alpha International ○ crée et fabrique des sièges et du mobilier ○ se charge de l'architecture intérieure et de la décoration générale ○ étudie et réalise des aménagements d'esprit comtemporain ○ "personnalise" le cadre de la vie professionnelle ○ réalise le décor de votre existence. Sous tous les angles, technique et esthétique, Alpha International envisagera votre problème d'installation, petit ou vaste, et lui apportera une solution heureuse.

Alpha International. 1 Place des Victoires Paris 1er. Téléphone 236.12.87

SOMMAIRE

10 Cabinet de Christine de Suède

20 Images, images

La maison de Vasari

28 Alexandre Cozens

34 Entretien avec J.-L. Godard

44 La maison d'un architecte

49 Sous le signe de Ledoux

60 Arne Jacobsen

2 La maison de Vasari à Florence, par Detlef Heikamp

10 Le Cabinet de Christine de Suède à Stockholm, par Pontus Grate

20 Images, images, par Roger Caillois

28 Alexandre Cozens et sa méthode pour l'invention des paysages, par Henri Zerner

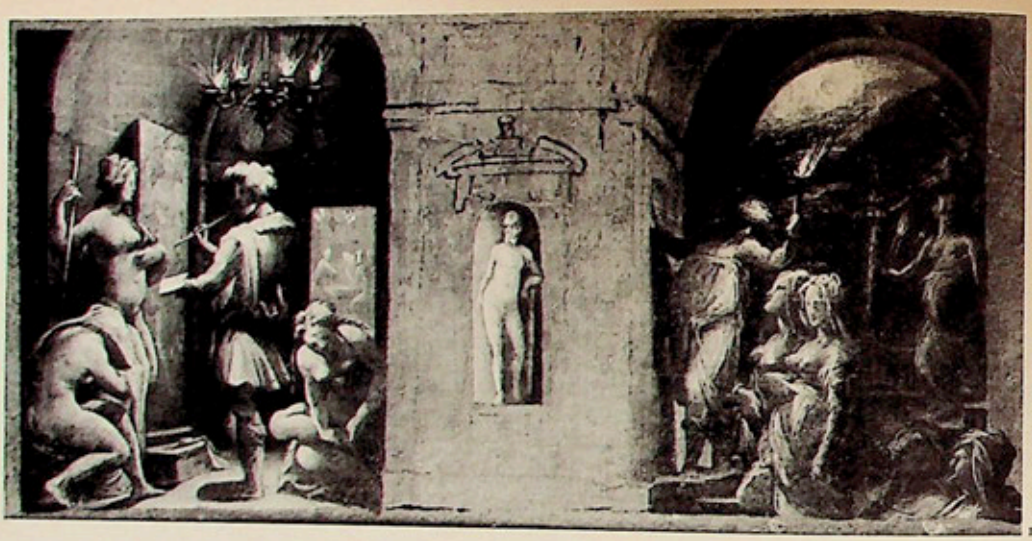
34 Miner le terrain, par Jean-Luc Godard et Alain Jouffroy

ICI et du décorateur

44 La maison d'un architecte anglais

49 Sous le signe de Ledoux

60 Arne Jacobsen



A Florence la maison de Vasari

par Detlef Heikamp

1. Esquisse à l'huile pour la fresque du mur ouest de la grande salle de la maison de Vasari. Florence, Musée des Offices, Cabinet des Dessins. Peinture en clair-obscur. Cette petite étude établit les valeurs des ombres et des lumières de la fresque. Il s'agit peut-être d'une œuvre exécutée par un élève de Vasari.

2. Paysage. Détail de la paroi nord. Pour sa conception du paysage, Vasari s'inspire des modèles offerts par l'école de Raphaël. Ce type de paysage se retrouve à Florence jusque dans la deuxième moitié du XVI[e] siècle.

Seuls quelques initiés connaissent la maison de Giorgio Vasari, qui se trouve à Florence, dans le Borgo Santa Croce, non loin de l'église du même nom. Elle ne porte aucune plaque pour rappeler le souvenir de celui qui y vécut et y travailla pendant de nombreuses années, et qui fut pourtant le peintre officiel de Cosme I[er] de Médicis, le constructeur des Offices, le créateur de l'histoire de l'art telle que nous la concevons aujourd'hui. Les guides du XVII[e] siècle accordent encore une mention détaillée aux fresques qui décorent la grande salle, mais ces dernières devaient aussi très vite tomber dans l'oubli. Quelques mauvaises photos, prises il y a plus de trente ans, sont reproduites de temps à autre par les spécialistes, et elles montrent combien ces fresques se sont détériorées de façon effrayante au cours des dernières vingt ou trente années, en raison de l'humidité qui a pénétré les murs.

Cette maison étroite, haute de trois étages, à la façade dépouillée de tout ornement, possède une histoire, comme la plupart des vieilles demeures bourgeoises de Florence. En 1548 le propriétaire en était Niccolò Spinelli, qui l'avait acheté à un parent quelques années plus tôt. Niccolò Spinelli comptait parmi les adversaires du Duc Cosme de Médicis qui s'appliquait à prévenir non seulement toute insurrection, mais encore toute manifestation d'opinions hostiles à son gouvernement tyrannique, par de nouvelles dispositions légales et par de sévères peines. Un malencontreux incident donna au Duc l'occasion d'appliquer dans toute sa rigueur à l'encontre de Spinelli et de ses partisans la nouvelle loi baptisée *Legge Polverina*, du nom de son auteur. Cecchino Bucherelli, un des amis de Spinelli, avait reçu un soufflet de Gino Capponi, et, pour venger cette insulte, il s'associa avec Spinelli et deux autres jeunes gens issus de familles patriciennes de Florence, Paolo Buonagrazia et Niccolò Alessandri. Une nuit, ils pénétrèrent de force dans la maison de Gino Capponi, et malmenèrent ce dernier, ainsi que le Capitaine Battista Ven-

turi, qui dormait dans la même chambre. Le bruit de la lutte, et les cris de la mère de Capponi éveillèrent un prêtre, qui, avec d'autres habitants de la maison, se précipita au secours des victimes. Le combat redoubla de violence, mais pour finir Capponi et ses amis eurent le dessus. Le prêtre empoigna Niccolò Alessandri, et le précipita la tête la première dans la cour où il se fractura le crâne. Buonagrazia fut également passé par la fenêtre, et tomba dans un ruisseau d'où on le tira pour le livrer à la justice. Les deux autres réussirent à s'enfuir. Ils se cachèrent derrière des roseaux, dans le lit desséché de l'Arno, mais on ne tarda guère à les découvrir et à les arrêter. Après un court interrogatoire les trois hommes furent condamnés à mort, et leurs biens confisqués. En 1557, le Duc loua la maison de Spinelli à Vasari, lui réclamant pour loyer la somme assez considérable de trente écus. En 1560, dans une lettre au Duc, le peintre se plaint de devoir exécuter ses cartons, ta-

4

bleaux et dessins hors de chez lui. Pour pouvoir aménager un atelier dans sa maison, il lui faudrait faire percer de nouvelles fenêtres, et il déclare ne pas vouloir entreprendre des travaux aussi importants alors qu'il n'est que locataire. A partir de 1561, le Duc l'exempta du paiement de son loyer, et dès lors Vasari put se considérer comme le propriétaire de sa demeure. D'après une note de son neveu Marcantonio, ce fut en 1573 que Vasari commença à peindre la grande salle et une autre pièce. Les fresques de la salle ont été conservées (fig. 5, 7), tandis que celles de la chambre ont disparu; les guides de 1678 déjà ne les mentionnent plus: il est vrai que cette omission peut tenir à leur caractère plus modeste. Il n'est d'ailleurs pas impossible que des restes des fresques de cette chambre subsistent sous le badigeon blanc moderne. Dans toutes les études qui ont parlé de ces œuvres, jusqu'à ce jour, à une exception près, on leur assigne une date trop ancienne. Pour parvenir à une conclusion plus exacte, nous pouvons nous baser sur la note du neveu de Vasari, ainsi que sur la forme donnée aux armes des Médicis à la frise du mur nord (fig. 7). On y voit figurer la couronne grand-ducale, que Cosme Ier reçut du Pape en 1569 seulement. Il avait déjà à cette date confié la régence à son fils Francesco. C'est pourquoi les armes des Médicis sont ici alliées à celles de la Maison d'Autriche: Francesco avait en effet épousé

3

Jeanne d'Autriche en 1565. Il existe aussi une parfaite harmonie de style entre ces fresques et le reste de l'œuvre tardive de Vasari.

La salle occupe tout le devant de la maison, dont l'étroite façade sur la rue est percée de trois fenêtres. Derrière s'étend tout un labyrinthe de pièces. C'était là un phénomène courant à Florence, où l'on avait coutume d'intégrer dans une maison nouvelle des bâtiments qui existaient déjà.

Les fresques de la grande salle représentant quatre scènes tirées de la vie du peintre Apelle (fig. 5, 7). Des génies ailés figurent allégoriquement la poésie (fig. 6), la sculpture (fig. 3), la musique, la peinture et l'architecture. A la frise, sous le plafond à solives, on peut voir les portraits de treize grands peintres des temps modernes.

On possède un autre projet pour cette décoration, d'un caractère plus savant et plus littéraire, dû à Vincenzo Borghini, un érudit, ami de Vasari. Il est significatif que Vasari ait finalement rejeté ce projet, où figuraient la théologie, la philosophie, la justice, Bellone, déesse de la guerre, et la poésie, mais où aucun artiste créateur n'était représenté en personne.

Dans leur ensemble, ces fresques constituent une sorte d'encyclopédie des arts, qui embrasse non seulement les origines mythiques des beaux-arts, mais aussi les exigences théoriques formulées à leur sujet au XVI[e] siècle. Dès le moment où le personnage de l'artiste fit son entrée dans la tradition iconographique, certaines représentations se trouvèrent liées à son caractère et à son œuvre, qui ont conservé leur signification à travers les siècles et contribuent encore à composer l'image que nous nous faisons de lui. Les traits relatifs à la célébrité de l'artiste apparaissent tout d'abord dans les vies des peintres et sculpteurs de la Grèce antique, et constituent bientôt un genre littéraire important. Nous rencontrons là certains motifs qui se répètent sous une forme identique, ou avec des variantes peu importantes dans diverses biographies, et qui furent repris à la Renaissance dans les vies des artistes de l'époque. Ces anecdotes se rapportent à la carrière de l'artiste, en particulier à ses années de jeunesse, mais aussi à l'effet produit par son œuvre sur le public. C'est à ces éléments biographiques que de nombreux peintres grecs de l'antiquité doivent d'être demeurés célèbres jusqu'à nos jours, alors que nous ne possédons aucun échantillon de leur production.

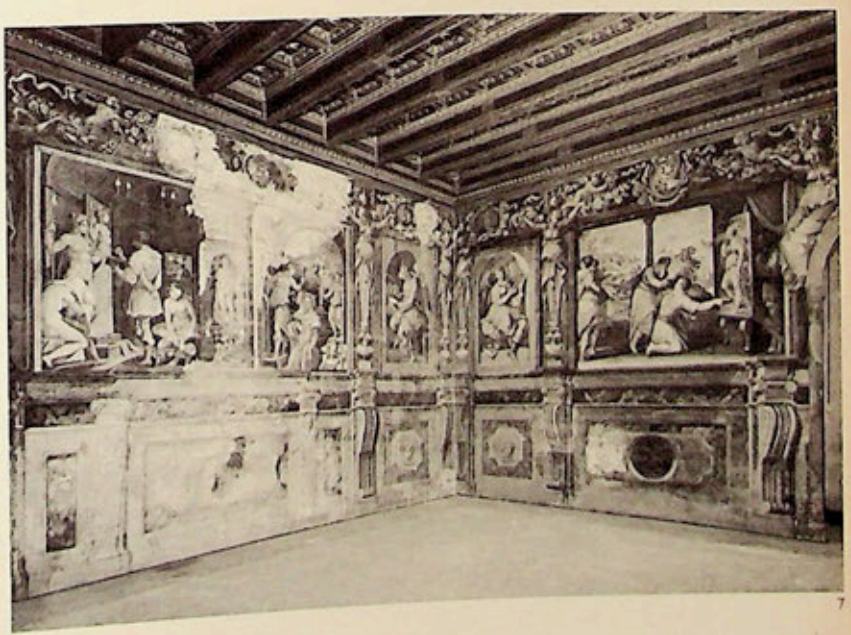
Parmi ces peintres dont la personnalité avait revêtu un caractère légendaire, Apelle fut celui que le XVI[e] siècle plaça le plus haut. Aussi n'est-il pas surprenant que Vasari consacre à ce héros les fresques de sa maison. Tout ce que les anciens disaient d'Apelle en faisait aux yeux de la Renaissance l'artiste « parfait ». Il représentait le plus haut sommet atteint par la peinture antique, au terme d'une évolution divisée en trois phases. Cette façon de distinguer diverses périodes dans le développement de l'art est aussi un des principes fondamentaux auxquels obéit l'ouvrage de Vasari, ses *Vite de' pittori*. Il désire établir un parallèle entre la croissance de l'art chez les Grecs, aboutissant à un point de perfec-

3. Figure allégorique de la Sculpture. A la frise, portrait de Pierino del Vaga.

4. Portrait de Pierino del Vaga: gravure sur bois illustrant l'édition de 1568 des *Vite de' Pittori* de Vasari. Les portraits de la salle prennent ces gravures pour modèles. La partie inférieure des murs de la salle est décorée avec les mêmes éléments que ceux qui forment l'encadrement des gravures.

5

6



7

5. Mur est de la salle. Sur le manteau de la cheminée le portrait de Vasari. Figures allégoriques de la Sculpture et de la Poésie.

6. Figure allégorique de la Poésie. Mur est, détail. Photographie datant de 1928. La comparaison avec la fig. 5 montre dans quelles proportions effrayantes les fresques se sont abîmées depuis cette date.

7. Vue d'ensemble de la salle. Murs ouest et nord. Scènes de la vie d'Apelle. Figures allégoriques de la Musique et de la Peinture.

8. « La découverte de la peinture. » L'artiste se représente lui-même, en traçant le contour de son ombre.

9. « Apelle peint la déesse Diane. » Les traits d'Apelle sont ceux du visage de Vasari. Il choisit les éléments les plus beaux dans trois modèles.

tion absolue, et l'évolution de la peinture dans son propre pays, depuis le réveil *(rinascita)* dû à Giotto, jusqu'à l'apogée atteinte avec Michel-Ange.

La haute estime en laquelle Apelle était tenu explique que Vasari ait intégré dans ses fresques des éléments empruntés aux auteurs anciens qui se rapportaient, non à la vie d'Apelle, mais à celle d'autres artistes légendaires.

On trouve une de ces entorses à la tradition dès la première scène, sur le mur est. On y voit un adolescent, qui copie le contour de l'ombre de sa propre silhouette, que la lumière d'une bougie projette sur le mur en face de lui (fig. 8). Vasari veut représenter ici la découverte de la peinture par la voie du dessin, et il confond arbitrairement Apelle et le créateur de la peinture, en dépit de la tradition qui nous est rapportée par Pline l'Ancien. Pline cite diverses opinions relatives à la date et au lieu de l'invention de la peinture, mais nulle part il ne mentionne le nom d'Apelle à propos de cet événement. Le seul élément de la scène dont on trouve la confirmation chez Pline est que l'art de la peinture fut découvert en partant de l'idée de dessiner le contour de l'ombre d'un homme.

Le peintre est représenté le dos courbé, tout entier absorbé par sa tâche, et cette attitude doit servir à communiquer au spectateur le sentiment du mystère de la création artistique. A la différence des autres fresques de la salle, celle-ci montre l'artiste seul, ce qui renforce encore l'impression de concentration intense. Il était bien entendu techniquement nécessaire qu'il fût dans l'obscurité pour obtenir l'effet d'ombre désiré, mais on remarquera que partout ensuite, dans ce genre de scène, on retrouve l'obscurité et la bougie en train de brûler: cela signifie que jamais la pensée de sa tâche ne quitte l'artiste. Il y consacre même ses nuits, et cette idée reparaît dans une autre fresque où l'on voit, à l'arrière-plan quelques jeunes peintres en train de dessiner (fig. 9). A la lumière d'une bougie ils s'exercent au *Disegno*, source de tous les arts; par là Vasari entend tout ce que nous avons coutume de nommer la forme, et qui joue un si grand rôle dans la peinture toscane, laquelle porte un intérêt prépondérant à l'élément plastique. Ces scènes de leçons de dessin nocturnes forment une tradition toscane, dont les gravures de Bandinelli constituent les exemples les plus célèbres.

A côté de la fresque qui montre Apelle en train de dessiner, on voit la Sculpture, la plus belle des allégories par lesquelles Vasari a personnifié les arts (fig. 3). Le génie ailé, à l'aide d'un ciseau et d'un marteau libère le personnage accroupi, prisonnier du bloc de marbre. La représentation, cependant, n'obéit guère à la logique. Le vieillard barbu semble fait de glace plutôt que de marbre, et la Sculpture exécute sa tâche sans aucun effort apparent, dans une attitude légère et capricieuse comme celle d'une danseuse. L'œuvre s'inspire des groupes de deux figures, créées par Michel-Ange, qui représentent les vertus triomphant du vice, et qui furent largement imitées dans la sculpture du XVI^e^ siècle.

Sur le mur ouest Vasari a peint des jeunes filles conduites par deux génies, qui doivent servir de modèle à Apelle (fig. 10). Elles se dévêtent dans son atelier, et il prend à chacune d'elles ce qu'elle a de plus beau pour représenter la déesse Diane (fig. 9). Pline rapporte que les amateurs d'art mettaient la *Diane* d'Apelle au-dessus de toutes ses autres œuvres. Vasari montre qu'il est familier avec l'exercice du jugement artistique lorsqu'il choisit de représenter, dans la principale peinture de cette salle, Apelle en train de travailler au tableau que les connaisseurs appréciaient le plus. Il a de toute évidence prêté ses propres traits au visage d'Apelle, si bien que la fresque célèbre en même temps son auteur et le peintre grec. Avec l'anecdote du choix des modèles, Vasari s'écarte encore une fois de la tradition: il est dit que Zeuxis fit poser les cinq plus belles jeunes filles de Crotone pour en tirer sa figure d'Hélène; mais on ne rapporte rien de semblable au sujet d'Apelle. Apelle et Zeuxis sont donc ainsi fondus en une seule personnalité légendaire.

L'anecdote illustre la doctrine selon laquelle l'artiste doit choisir dans un modèle ou un objet ses plus belles parties: Vasari énonce ce principe esthétique dans plusieurs passages des *Vite de' pittori*, notamment dans sa vie de Giotto, et surtout dans sa vie de Mantegna, à qui il attribue une leçon qui porte spécifiquement sur ce point, et dont la substance semble avoir été tirée des œuvres mêmes du maître.

Dans le paysage qui occupe la moitié droite de la fresque (fig. 10), Vasari représente la Diane d'Ephèse, au corps chargé de mamelles. En tant que déesse de la Nature, elle est aussi l'inspiratrice du *Disegno* dont l'essence même est l'imitation de la Nature. L'« art », que symbolise la scène de l'atelier, c'est aussi la « Nature » avec laquelle il est confronté dans une même fresque; mais le devoir de l'art est de parfaire le modèle défectueux que lui offre la Nature, en choisissant soigneusement les traits qu'il convient d'imiter. C'est là un des préceptes favoris du classicisme, qui recommande de préférer l'idéal au modèle vivant.

Le *Disegno* est symbolisé à nouveau par la figure peinte sur le trumeau qui sépare les deux moitiés de la fresque (fig. 7). Elle tient dans sa main droite des accessoires de dessin, en guise d'attributs. A l'arrière-plan on voit la leçon de dessin nocturne dont nous avons déjà parlé.

Une esquisse pour cette fresque, exécutée à l'huile sur papier, est conservée à la Galerie des Offices, à Florence (fig. 1). Elle établit à grands traits les valeurs des ombres et des lumières qu'on trouve dans la composition. Comme nous ne possédons aucun autre échantillon de ce genre de travail dû à Vasari, nous ne pouvons guère savoir si ce *Bozzetto*, d'une exécution très libre, est de la propre main de l'artiste, ou s'il s'agit d'une copie de sa fresque par un élève. En plus de cette rapide étude de clair-obscur le Musée des Offices conserve également un dessin à la plume, de la main même de Vasari, dont les détails sont très soigneusement fouillés, et qui constitue une préparation pour la scène de l'atelier (fig. 12).

La quatrième fresque consacrée à Apelle illustre par une anecdote célèbre les rapports entre l'artiste et ses critiques: on y voit un cordonnier attirer l'attention sur un défaut de la sandale dans le tableau de Diane, peint par Apelle. Apelle, qui se dissimule derrière son tableau, écoute attentivement les opinions émises à propos de l'œuvre achevée. Le jeune cordonnier est représenté agenouillé devant la Diane, dont il juge défavorablement les sandales, tandis qu'un vieillard barbu, debout derrière lui, a la main gauche posée sur l'épaule du jeune homme, et tend la droite en avant pour indiquer quelque chose. Trois autres spectateurs, groupés sur la gauche, légèrement à l'écart crient à l'adolescent la phrase célèbre — « cordonnier, tiens t'en à ton métier! » — qui est devenue la réponse proverbiale aux arrogants qui se mêlent de critiquer tout en étant incapables de juger.

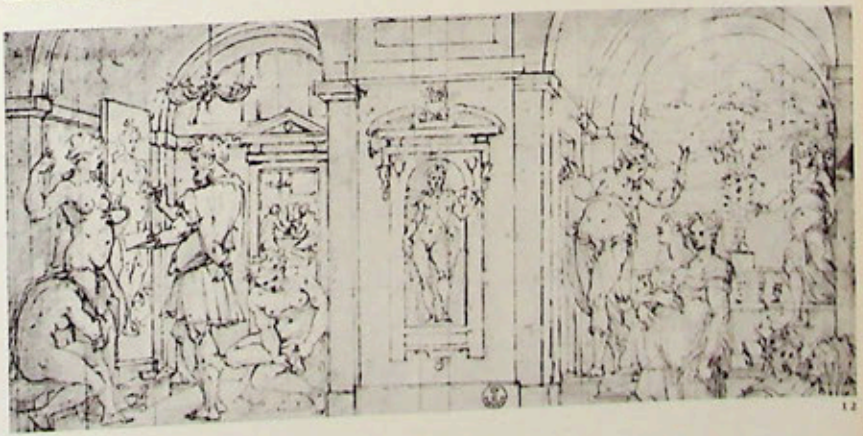
Dans son interprétation de ce thème, Vasari s'écarte à nouveau de la tradition, qui représente généralement le peintre en train de remettre lui-même les critiques à leur place. Ici, au contraire, Apelle garde le silence, sa main gauche posée sur ses lèvres en un geste qui prend une signification symbolique et fait de lui l'incarnation du Silence: la peinture, semble-t-il dire, doit parler pour elle-même; elle est une forme muette de la poésie.

Le choix des artistes dont les portraits ornent la frise sous le plafond à solives reflète fidèlement la structure des *Vite de' pittori*. Chaque série de portraits sur un mur correspond en gros à une époque de l'histoire de la peinture. Le mur nord est consacré aux débuts de la peinture moderne, avec Cimabue et Giotto: c'est l'époque à laquelle l'art, selon Vasari, commence à se libérer timidement des caricatures produites par le Moyen Age. Vient ensuite la seconde période, celle de l'adolescence, représentée par Masaccio, toujours sur le mur nord, et par Donatello et Brunelleschi, en face, sur le mur sud. La troisième période est celle de l'épanouissement et de la maturité, l'âge d'or du pontificat de Léon X: les représentants en sont Raphaël, Michel-Ange, Léonard de Vinci et Andrea del Sarto, dont les portraits occupent le mur ouest. Enfin Vasari consacre le mur est à ses contemporains. Selon ses théories, le déclin devait nécessairement succéder à ce qu'il considérait comme l'apogée. Dans l'édition de 1568 des *Vite*, il a accordé un traitement approfondi à cette génération de peintres, et nettement exprimé à ce sujet le sentiment qu'il avait de vivre dans une période de déclin artistique. Les portraits choisis pour cette quatrième période sont ceux de Pierino del Vaga, Jules Romain, le Rosso, et Francesco Salviati. En dessous, sur le manteau de la cheminée Vasari a peint son propre buste (fig. 3), flanqué des armes de sa famille et de celles de son épouse, Niccolosa Bacci. Ces portraits d'artistes suivent les mêmes modèles que les gravures sur bois qui illustrent les *Vite de' pittori* (fig. 3, 4), tandis que les peintures en trompe l'œil à la partie inférieure des murs rappellent les encadrements de ces gravures (fig. 7). A ce niveau figurent des masques et des *Imprese*, avec des symboles des vertus.

(Suite en page 42.)

10. « Les modèles sont conduits par des génies dans l'atelier d'Apelle. » La femme du premier plan, au centre, est peinte d'après l'épouse de Vasari, Niccolosa Bacci. A l'arrière-plan, la statue de la Diane d'Ephèse. Ectachrome.

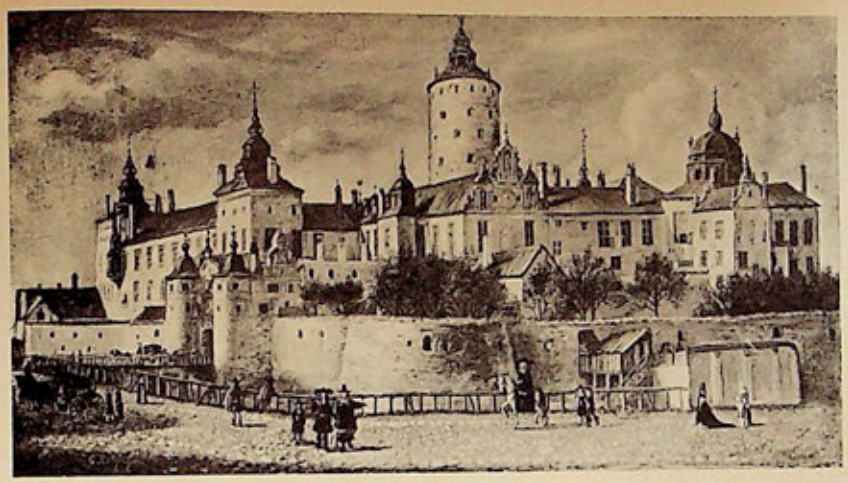
11



12

11. Portrait d'une jeune fille. Détail de la fig. 10.

12. Dessin préparatoire pour la fresque du mur ouest. Florence, Musée des Offices, Cabinet des Dessins.



Le Cabinet de Christine de Suède à Stockholm

Dispersées à travers le monde au cours des siècles, les fameuses collections de la Reine seront de nouveau réunies l'été prochain à Stockholm, pour la 11e exposition du Conseil de l'Europe

par Pontus Grate

1. Sébastien Bourdon: *La reine Christine à cheval.* 383 × 291 cm. Madrid, Musée du Prado. Amazone intrépide, souple et agile, Christine adorait passer des heures à cheval, et c'est ainsi que Philippe IV d'Espagne demanda qu'elle soit représentée lorsqu'il sollicita son portrait en 1653. Dans le chef-d'œuvre qu'il exécuta alors, Bourdon a affiné le visage de son modèle, inventé un paysage romantique qui doit peu à la Suède et emprunté une composition proche de celle que Vélasquez, par exemple, avait utilisée pour son portrait équestre de Philippe IV. C'est la plus belle image que nous ayons de l'orgueilleuse, virile et dynamique jeune souveraine suédoise.

2. Govert Camphuysen: *Le Château des « Tre Kronor ».* 1661. 46 × 82,5 cm. Stockholm, Musée de la Ville. L'ancien château royal de Stockholm, nommé « Trois couronnes » d'après les armes de la Suède, était construit sur l'emplacement du Palais Royal actuel; il brûla de fond en comble en 1697. C'est là que naquit Christine en 1626 et qu'elle vécut jusqu'à son abdication, en 1654; elle y hébergea, dans une galerie du second étage, à gauche, ses magnifiques collections d'art et de curiosités.

3. Jérémias Falck: *Christine de Suède.* 1649. Estampe. 34,8 × 22,4 cm. Stockholm, Bibliothèque Royale. Cette gravure, dédiée par Michel Le Blon à Christine, est basée sur les portraits de David Beck, tandis que l'invention iconographique est sans doute d'Erasme Quellin. Christine — selon l'épigramme fille du « Jupiter des Suédois » (Gustave-Adolphe) — y apparaît comme Pallas-Minerve. Deux des attributs de la déesse l'encadrent, le hibou et une branche d'olivier, qui fait allusion aussi à la paix de Westphalie (1648), dont la reine avait fortement hâté la conclusion et qui scella la position de son pays comme une des grandes puissances européennes.

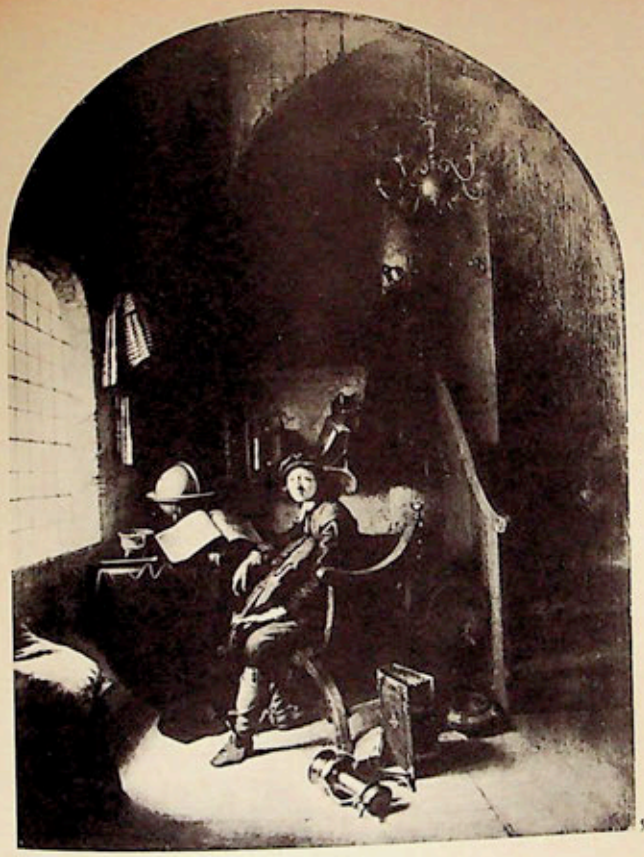
Le 6 juin 1654, au château d'Upsala, la reine Christine déposait solennellement la couronne de Suède, et peu après elle quittait de façon définitive la Scandinavie. Cet événement, qui bouleversa sa vie, eut un retentissement énorme. La souveraine d'un des pays les plus puissants de l'Europe du XVII^e siècle, une jeune femme de 27 ans, remuante, énergique et brillante, abandonnait son trône et sa patrie pour se lancer vers des destinées incertaines. Quels pouvaient être ses motifs? L'on se perdait en conjectures. Aujourd'hui encore, les avis des historiens demeurent partagés, mais selon l'opinion qui prévaut, sa raison principale fut en effet son désir de se convertir au catholicisme, ce qui aurait été impensable tant qu'elle régnerait sur la Suède protestante.

Toutefois, ce n'étaient sans doute pas les seuls motifs religieux qui attiraient Christine vers la France et l'Italie, mais le prestige de la civilisation méditerranéenne tout entière. Cette passionnée de littérature, de philosophie, de science, et d'art, était imbue des auteurs anciens et modernes du monde latin, et les savants français qui avaient afflué à Stockholm sous son règne, Descartes, Saumaise, Bourdelot, Gabriel Naudé, Samuel Bochart, Raphaël Trichet Du Fresne, n'avaient pas manqué de la renforcer dans ces penchants.

A Rome, où elle passa les trente dernières années de sa vie et où elle mourut en 1689, elle put donner libre cours à ces goûts intellectuels et esthétiques. Ses vastes projets politiques — qui lui auraient valu de nouveaux trônes: Naples, ou la Pologne — avortèrent l'un après l'autre. Elle s'en consola en créant des académies, en animant des théâtres et organisant des concerts, en réunissant autour d'elle les savants, les hommes de lettres, les musiciens et les artistes les plus célèbres — Bernini fut son ami, Scarlatti son « maestro di cappella » — et en rassemblant avec assiduité, dans sa résidence du Palais Riario, une bibliothèque et des collections d'antiquités, de peintures, de médailles, de tapisseries, qui suscitèrent l'admiration et l'envie de ses contemporains.

Après sa mort, ces trésors passèrent rapidement de main en main. Son légataire universel, le cardinal Decio Azzolino, mourut quelques mois après elle, et le neveu et héritier de celui-ci vendit la bibliothèque au Pape Alexandre VIII et, en 1692, presque tout le reste au prince Odescalchi. Alexandre VIII fit don de 1900 manuscrits à la Bibliothèque Vaticane, où ils constituent le fonds Reginensis, tandis que les Odescalchi cédèrent, en 1721, les antiques à Philippe V d'Espagne (la plupart sont maintenant au Prado) et, en 1724, les tableaux au Régent Philippe d'Orléans. Ceux-ci appartinrent à ses descendants jusqu'à la Révolution française, puis ils furent vendus en Angleterre et dispersés à tous les vents; petit à petit, les plus importants sont entrés dans les collections des grands musées mondiaux.

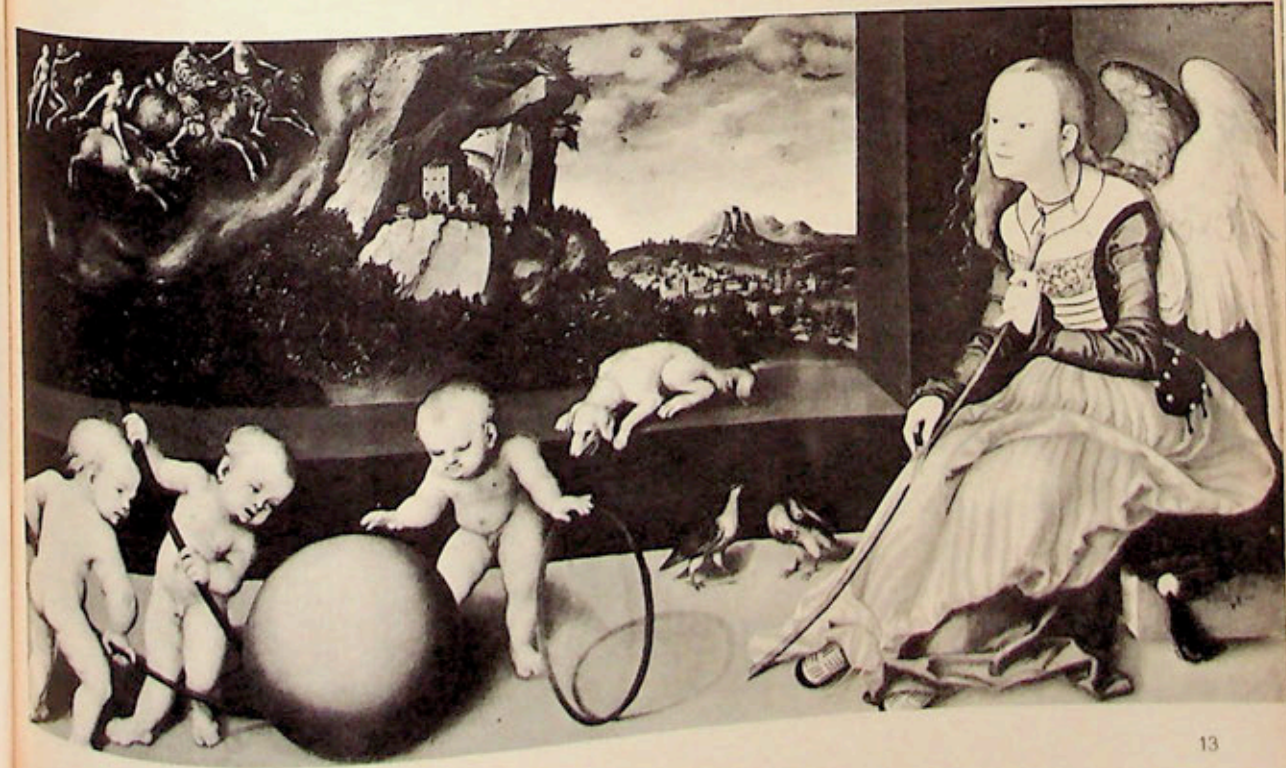
Grâce à de nombreuses publications, ces collections christiniennes commencèrent à être bien connues dès le XVIII^e siècle. Les peintures figurent par exemple dans les somptueux volumes que Dubois de Saint-Gelais, puis Couché-Fontenay consacrèrent à la Galerie du Palais-Royal des ducs d'Orléans; les gravures de Santi Bartolo d'après les médailles furent publiées à La Haye en 1742, les camées et gemmes dans le « Museum Odescalcum », 1747-51, et le catalogue de la bibliothèque manuscrite par Bernard de Montfaucon, dans « Bibliotheca Bibliothecarum manuscriptorum nova » (1739).



4. Hans Baldung Grien: *Mercure*. 194 × 64 cm. Stockholm, Musée National. A l'origine, ce panneau faisait vraisemblablement partie d'une horloge astronomique, dont un autre volet représentant La Création est également conservé (à Erfurt).

5. Gérard Dou: *Le Violoniste*. 31 × 23 cm. Edimbourg, Coll. Duc de Sutherland. Le résident suédois à La Haye, Silfvercroon, envoya dix de ses petits tableaux si méticuleux à la reine Christine. Mais celle-ci ne les paya jamais et, avant son départ, ils furent tous rendus aux héritiers de Silfvercroon.

6. Lucas Cranach Le Vieux: *La Mélancolie*. 1532. 51 × 97 cm. Copenhague, Musée d'Art. Christine hérita de plusieurs panneaux de Cranach acquis par son arrière-grand-père Gustave Vasa; elle en reçut davantage encore comme butin de guerre, de Munich et de Prague. Sur celui-ci l'artiste a contrasté la gaîté des enfants à la mélancolie de l'Ange méditant sur la vanité des choses de ce monde. Dans le ciel, une cavalcade de sorcières conduite par un Diable fort élégant ajoute une note plus amusante que sinistre à l'allégorie.



Les collections que possédait Christine de Suède avant son abdication sont demeurées moins connues du public international. Elles étaient pourtant plus vastes encore, et plus hétéroclites, aussi, que celles qui rendirent célèbre le Palais Ricurio.

Ces deux collections sont en partie identiques. Car en abandonnant la Suède, Christine était loin de partir les mains vides. Elle avait vidé « Tre Kronor », l'ancien château royal de Stockholm (fig. 2), de tout ce qui lui paraissait valoir la peine d'être emporté : œuvres d'art, livres, meubles, argenterie... A n'en pas douter, elle estimait ainsi agir de plein droit. A cette époque, on ne faisait pas de distinction précise entre les biens personnels du souverain et les biens de la Couronne, de l'Etat. De plus, personne ne se rendait probablement compte de la valeur des richesses dont la Suède fut ainsi dépossédée.

Prévoyante, Christine avait déjà commencé, avant son abdication, à expédier de nombreux objets en France. Une lettre écrite en décembre 1653 par l'ancien ministre de France à Stockholm, Pierre Chanut, au cardinal Mazarin, nous apprend qu'elle avait secrètement fait embarquer sur le « Fortuna » « les plus belles tapisseries de sa maison, le meilleur de sa bibliothèque et le plus prétieux de son cabinet... Le tout peut valoir... cinq cens mille livres. La Reine de Suède voulait faire mettre aussi dans ce vaisseau un Hercule de bronze dont elle veut faire présent à Vostre Eminence, et les marbres qu'elle distinoit pour le Roy, mais s'appercevant que l'on commençoit à murmurer de ce qu'elle faisoit transporter tant de choses en France, elle a pensé qu'elle devoit différer et laisser partir ce navire, sans exciter plus de bruit ».

Par la suite, raconte Chanut, « le vaisseau que la Reine de Suède envoye en France ayant esté plusieurs jours travaillé de tourmentes..., le Sr du Fresne, Bibliothécaire de Sa Majesté, à qui elle a confié toutes les choses qui y sont embarqués, rencontrant un navire pescheur... s'est fait porter à terre, ne pouvant plus souffrir le travail de la mer. Il s'en va au Havre, en deligence, pour y faire descharger le navire qui y doit arriver... »

Mais décidément le nom du vaisseau, la Fortune, ne portait pas bonheur à Du Fresne. A peine fut-il remis des ravages du mal de mer qu'une surprise désagréable l'attendait au Havre. La reine Christine, le soupçonnant d'avoir emporté pour son compte personnel plus qu'elle ne lui avait confié, avait demandé que ses bagages soient séquestrés par les autorités françaises. De bonne ou de mauvaise foi, le pauvre bibliothécaire protesta de son innocence, mais même après sa mort, en 1661, cette affaire n'était toujours pas réglée.

Avant ce sombre épilogue, Trichet Du Fresne pendant l'année qu'il passa à Stockholm comme bibliothécaire et comme « garde des tableaux » et « garde des médailles » de la reine avait eu l'occasion de bien connaître et apprécier l'importance de son Cabinet — un véritable musée! « Il est rempli d'une infinité de choses rares, écrivait-il en février 1653 au cardinal F. Barberini. Il y a des tableaux de tous les meilleurs maistres des temps passez. Il y a des statues antiques et modernes de grande considération. Il y a un très grand recueil de medailles de toutes sortes, entre lesquelles il y en a un grand nombre qui n'ont jamais esté descrites. Il y outre cela une infinité d'autres raretez... A tout cecy Mr Naudé pourra adiouster un catalogue tres exacte et important dun nombre presque infini des manuscripts de la bibliotheque de la Reyne... Vous voyez par la, Monseigneur, s'il y a de quoy se diuertir a Stocholme, et si ie ne suis pas heureux au milieu de tant de belles choses. Mais mon plus grand bonheur, et qui merite bien qu'on le viene chercher au bout du monde, est l'honneur que i'ay de seruir cette grande Reyne, dont la renommée Vous a dit tant de merueilles. »

La veille de son départ, Du Fresne signa un « Inventaire des raritez qui sont dans le cabinet des antiquitez de la sérénissime Reine de Suède ». C'est ce document, publié pour la première fois en 1855 par A. Geffroy, qui nous permet de nous faire l'idée la plus précise de ce magnifique trésor royal, fort caractéristique des grandes collections hétéroclites des XVI^e^ et XVII^e^ siècles. On y trouve énumérés :

76 statues de bronze grandes et petites, 166 statues de marbre, 48 « tableaux en taille et en relief », 780 peintures environ, 33 000 médailles, de toutes sortes de métaux, 162 « raretez d'ivoire », 127 « raretez » d'ambre, de coral, de rocaille, de cristal et des Indes, 21 vases de porcelaine, 53 instruments mathématiques, en plus des cabinets, des horloges, des globes, des miroirs, des rochers, des pierres précieuses, des cornes, des tables, des rondaches, des pièces de bois — et d'un poulain avec trois pieds, d'un dragon dans une boîte verte, et d'une momie dans une armoire.

Malheureusement, pas un seul nom d'artiste n'est mentionné pour ce millier de peintures et sculptures et les descriptions en sont aussi sommaires qu'ignorantes. Il ne faut pas s'en prendre à Du Fresne, qui ne fit que signer la rédaction française d'une nomenclature préparée, sur l'ordre de la reine, par son ancien valet de chambre et couturier, dont les connaissances historiques et mythologiques n'étaient guère à la hauteur de sa tâche. Depuis que B. Dudik et surtout O. Granberg entreprirent, au siècle dernier, une étude systématique des collections de Christine, on est quand même parvenu à identifier avec plus ou moins de certitude un nombre considérable d'objets. Pour chacun, la provenance est mentionnée, dans l'inventaire, ce qui fournit des clefs précieuses. Car il existe plusieurs inventaires plus spécifiques, non seulement postérieurs — des possessions de Christine après 1654 — mais antérieurs aussi, et notamment de la Rudolphinische Kunst- und Wunderkammer de Prague.

Il est en effet notoire que la partie la plus importante de la Kunstkammer de Stockholm provenait de l'immense collection de l'empereur Rodolphe II au château du Hradschin que les troupes suédoises avaient soigneusement pillé après avoir pris Prague d'assaut en 1648.

Lorsque Christine reçut à Stockholm la nouvelle de cette victoire, elle n'eut qu'une idée : « Songe aussi, je vous prie, recommanda-t-elle au généralissime suédois, de me conserver et m'envoyer la bibliothèque et les raretez qui se trouvent à Prague vous savez que ce sont les seules choses dont je fais estimes. » Les désirs de la reine furent comblés, et elle ne fut pas déçue : par l'arrivée, au printemps suivant, de ce butin — y compris un lion vivant — son château de Stockholm se trouva héberger pour quelques années une des collections d'art les plus prestigieuses que l'on connaisse.

Les tableaux en constituaient la partie la plus brillante, et celle qui devait le plus au zèle de collectionneur de Rodolphe II ; approximativement

7. Le *Camée des Gonzague*. Léningrad, Musée de l'Ermitage. C'est l'une des plus fameuses pièces de la collection de camées et de gemmes réunie par Christine et gravée en 1747-1751 dans le « Museum Odescalcum ».

8. « Codex Gigas » : *Le Diable*, folio 290. Écrit et enluminé en Bohême au début du XIII^e^ siècle. 42,8 × 27 cm. (toute la page 77 × 41). Stockholm, Bibliothèque Royale. A cause de ses dimensions « gigantesques » cette bible latine fut considérée au moyen-âge comme un livre miraculeux. La légende se répandit qu'un moine emmuré l'aurait exécutée en une seule nuit avec l'aide du diable.

470 des 780 peintures inventoriées en 1653 venaient de Prague (selon une nomenclature de 1648, les Suédois en avaient enlevé environ 300 de plus, qui après cinq ans étaient donc perdues ou conservées hors du Cabinet de la reine).

La plupart des écoles étaient représentées, mais conformément à l'orientation de son goût, Christine attribuait le plus grand prix aux maîtres italiens. La lettre qu'elle adressa le 22 mai 1652 au Duc de Bracciano, P. G. Orsini, constitue à cet égard un profession de foi unique. « Il y a ici, déclare-t-elle, des tableaux de maîtres divers, de Veronèse, de Polidore, de Corrège, du Tintoret et de beaucoup d'autres, ainsi que suffisamment du Titien lui-même. Et enfin toute la galerie de tableaux qui était à Prague se trouve à présent ici. Elle est vraiment grande et belle. Il y a un nombre infini de pièces, mais exception faite de trente ou quarante qui sont des originaux italiens, je ne fais aucun cas des autres. Il y en a d'Albert Dürer et d'autres maîtres allemands dont je ne sais pas le nom et que quiconque sauf moi estimerait beaucoup, mais je vous jure que je les donnerais toutes pour un ou deux tableaux de Raphaël et encore je crois que je leur ferais trop d'honneur. »

Aussi, du butin de Prague, ce sera ces quarante originaux — ou considérés alors comme tels — que gardera Christine en quittant la Suède; on a calculé qu'en tout, elle n'emporta à l'étranger que cent peintures, dont vingt portraits.

Son rêve de posséder des Raphaël n'avait pas encore été exaucé, mais en revanche son ensemble d'œuvres de Corrège et de Véronèse était remarquable et elle en avait selon ses propres mots, « suffisamment du Titien ».

Parmi les Corrège, la « Léda » (*fig. 12*) et la « Danaé » brillaient d'un éclat particulier. Christine n'a émis que de très rares jugements esthétiques, mais tout porte à croire que ces belles nudités opulentes, d'une sensualité toute païenne, aient fait ses délices. Bien que pieuse, elle n'était rien moins que prudibonde et elle se rira des âmes vertueuses qui, plus tard à Rome, fuiront à la fois son langage sarcastique, ses manières cavalières, et la vue de ses toiles jugées « indécentes ». Elle resta — heureusement! — sourde aux exhortations d'un dévot qui la somma de brûler tout bonnement ces horreurs.

La « Léda » au beau corps lumineux finit quand même par succomber au fanatisme des prudes. Elle troubla à tel point le fils du Régent — qui hérita des tableaux de son père, mais non de ses goûts libertins — que, de rage, il l'attaqua à coup de canif et lui découpa la tête. Celle qu'on lui voit à présent est le résultat d'une série de restaurations.

Si Christine paraît avoir cherché dans l'art la révélation d'une beauté physique libre et harmonieuse, on sait qu'elle fut non moins séduite par son contenu intellectuel, les allégories et les emblèmes complexes et savants. Elle pouvait trouver ces deux faces de l'art réunies dans les dix grandes scènes mythologiques et allégoriques qu'elle possédait de Véronèse et qui ont presque toutes été conservées. Ce sont les quatre « Allégories de l'amour » de la National Gallery de Londres (*fig. 11*) et « Mercure, Aglauros et Hersé » du Fitzwilliam Museum de Cambridge; « Mars et Vénus liés par l'Amour » du Metropolitan Museum, « Hercule accompagné de la Sagesse » et « L'homme entre la Vertu et le Vice », de la Frick Collection; enfin, « Vénus pleurant Adonis » qui, après trois siècles, réintégra en 1947 la Suède, acheté par le Nationalmuseum. Cet été une autre de ces magnifiques toiles reprendra cette même route de Stockholm lorsque, dans le cadre de la grande exposition du Conseil de l'Europe consacrée à « Christine de Suède », un choix représentatif de ses collections s'y trouvera de nouveau réuni.

Les toiles de Christine attribuées au Titien furent plus nombreuses encore que les Véronèse, mais de qualité moins égale. La critique moderne les avait toutes reléguées parmi les œuvres d'atelier et les copies, mais à la lumière de restaurations récentes, il est permis de croire qu'au moins deux d'entre elles sont malgré tout de la main du maître: « Vénus et le joueur de luth », du Fitzwilliam Museum, et « L'Esclavonne » de la collection Kisters. Ce n'est qu'à Rome que la reine fera l'acquisition de « Diane et Actéon » (coll. Harewood), de « Vénus à la coquille » et des « Trois

9

10

9. Adrien de Vries: *Mercure et Pandore*. Bronze. H. 215 cm. Paris, Musée du Louvre. Ce groupe fut donné par Christine à Abel Servien, un des ministres et familiers de Mazarin. Son pendant, « Mercure et Psyché », est resté en Suède (Musée National).

10. L. M. Halbou, d'après S. Bourdon: *Raphaël Trichet Du Fresne*. Estampe. 20,5 × 17 cm. Upsala, Université. L'intendant du Cabinet de la reine Christine est entouré de quelques-uns des objets précieux dont il avait la garde: un « Mercure » de Jean de Bologne, un buste antique de Socrate et le fameux Camée des Gonzague.

11. Paul Véronèse: *Le Mépris*. 186,6 × 188,5 cm. Londres, National Gallery. Les quatre « Allégories de l'Amour » de Véronèse qui ornèrent la collection de Christine à Stockholm, puis à Rome, furent exécutées vers 1575 comme plafonds pour un palais.

Les implications des sujets n'ont guère été éclaircies; ce n'est que lorsqu'elles faisaient partie de la Galerie du Palais-Royal à Paris, au XVIII[e] siècle, qu'on les intitula: « Le Respect », « Le Mépris », « L'Infidélité », et « L'Amour heureux ».

âges de l'homme » (coll. Sutherland), chefs-d'œuvre incontestés du Titien.

D'assez nombreux tableaux italiens de valeur secondaire furent laissés par Christine en Suède, de même que la presque totalité de ses œuvres allemandes et néerlandaises. Nous savons le peu de cas qu'elle faisait de celles-ci, et pourtant elles semblent avoir constitué un ensemble vraiment extraordinaire en son genre. En particulier les peintres maniéristes étaient représentés de façon abondante: Aertsen, Massys et les Brueghel aussi bien que les peintres des Habsbourg, Hans von Aachen, Spranger, Heintz, et l'Italien Arcimboldo.

Que sont devenues toutes ces peintures, souvent des panneaux de grandes dimensions? A coup sûr, beaucoup ont disparu. On sait que 71 portraits de Prague furent détruits dans l'incendie qui ravagea le château royal d'Uppsala en 1702, mais les pertes avaient dû être beaucoup plus sérieuses encore lorsque celui de Stockholm, « Tre Kronor », brûla en 1697; on sauva peu de chose de ce qu'il y restait sans aucun doute encore du Cabinet de la reine Christine.

Les œuvres qui ont survécu jusqu'à nos jours avaient été transportées dans d'autres demeures de la famille royale, ou données par Christine ou ses successeurs à des personnes de leur entourage. Plus de cinquante sont à présent conservées au Nationalmuseum de Stockholm et au moins autant dans des collections publiques ou privées, en Suède et ailleurs. Mentionnons parmi elles, « Adam » et « Eve » de Dürer, une dizaine de Cranach (fig. 6), des Jörg Breu, des Refinger, des A. Schöpfer (fig. 14), un « Mercure » de Baldung (à Stockholm), (fig. 4) la « Fontaine de la vie », œuvre maîtresse de H. Holbein l'Ancien, et un portrait d'Holbein le Jeune représentant Thomas More; parmi les Hollandais et Flamands, trois Pierre Brueghel l'Ancien et autant de Jean Massys et de Pieter Aertsen, cinq grands Bueckelaer, et des François Floris, des Martin de Vos, des Hemessen et des Gérard Dou (fig. 5).

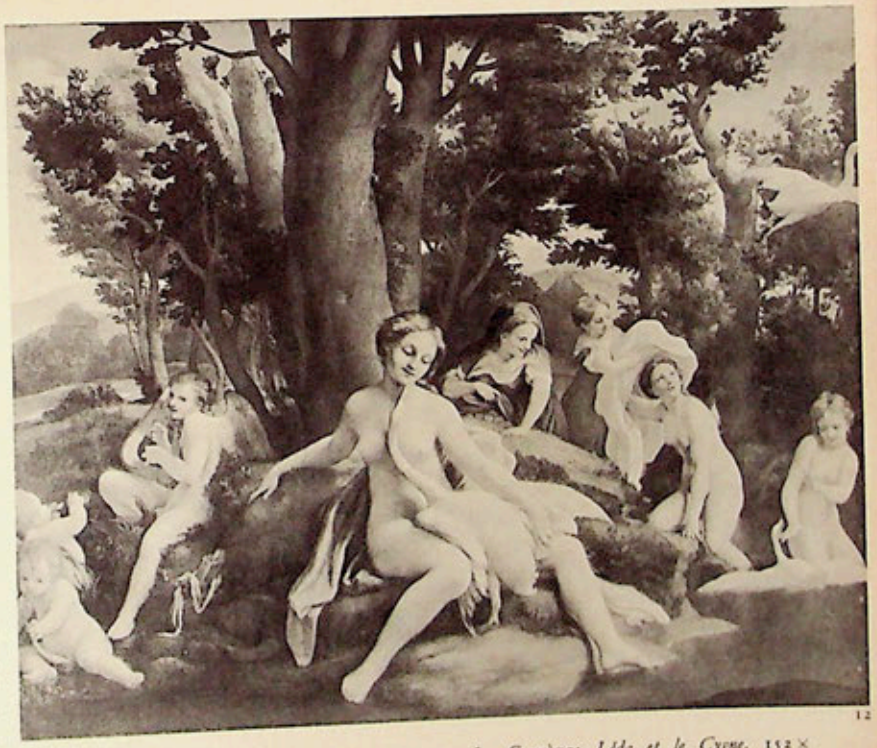
Ses Dürer, Christine, avant de quitter la Suède, les fit envoyer comme cadeaux au roi d'Espagne: ils sont aujourd'hui au Musée du Prado. En retour, Philippe IV lui offrit la « Madone des Pasteggio » attribuée à Raphaël — à présent chez le Duc de Sutherland — et ainsi se réalisa le vœu formulé par la reine en 1652, d'échanger Dürer & Co. contre un Raphaël! Ses chefs-d'œuvre de Brueghel, « Les Mendiants » (fig. 13). « Le pays de Cocagne » (Munich) et l'extraordinaire « Dulle Griet » demeurèrent au contraire longtemps en Suède; cette dernière œuvre ne quitta la patrie de Christine qu'en 1894, lorsqu'elle fut acquise par le futur donateur du Musée Mayer van den Bergh, d'Anvers.

Une bonne partie des 76 bronzes portés sur l'inventaire de 1653 se composait d'œuvres modernes, notamment d'Adrien De Vries, et tombées entre les mains des Suédois à Prague. La vingtaine d'entre elles qui sont encore conservées ont été un peu moins dispersées que les tableaux par le fait que 14 furent tôt placées au château royal de Drottningholm, dont elles continuent à orner le parc. On y remarque par exemple l'Hercule de De Vries qu'au dire de Chanut, la reine destinait à Mazarin mais que les « murmures » provoqués par ses exportations massives en 1653 la décidèrent à laisser en Suède. Le seul De Vries qui fit partie du chargement du « Fortuna » fut le groupe de « Mercure et Pandore », qu'elle donna à Abel Servien et qui, après avoir appartenu successivement à Colbert, à Louvois et à Louis XIV, est entré au Louvre (fig. 9).

Sur la façade principale du même château de Drottningholm se voient dans des niches deux marbres antiques, qui constituent un des très maigres vestiges subsistant des grandes collections d'antiquités de la reine Christine. Trop encombrantes pour être transportées à Rome, elles demeurèrent à peu d'exceptions près en Suède, où beaucoup périrent dans l'incendie de 1697. A Rome, Christine trouva bientôt l'occasion de se constituer un nouvel ensemble d'antiquités pour le moins aussi important.

Le fait demeure que dès ses années suédoises, elle partagea l'antiquomanie de son siècle. C'est peut-être le domaine où comme collectionneur elle joua le rôle le plus actif. Alors que beaucoup d'autres choses lui échurent sans effort de sa part — par héritage, comme don ou butin de guerre — elle dépensa des sommes considérables en achats d'antiquités. Elle envoya en Italie et jusqu'en Grèce un agent aussi bien diplomatique qu'artistique, le baron Palbitzki, chargé de lui trouver de belles sculptures, tandis que les représentants de la Suède en Hollande, P. Spiering Silfvercroon et le Français Michel Le Blon, surveillaient pour son compte les marchés d'Amsterdam et d'Anvers, fort riches à cette époque.

Le Blon (1587-1656), qui fut à la fois diplomate, graveur, connaisseur et marchand d'antiquités, eut une influence certaine sur la formation du goût de la jeune souveraine avant 1650. Il séjourna lui-même en Suède et négocia à maintes reprises des achats non seulement d'antiquités et de tableaux, mais encore de dessins de maître



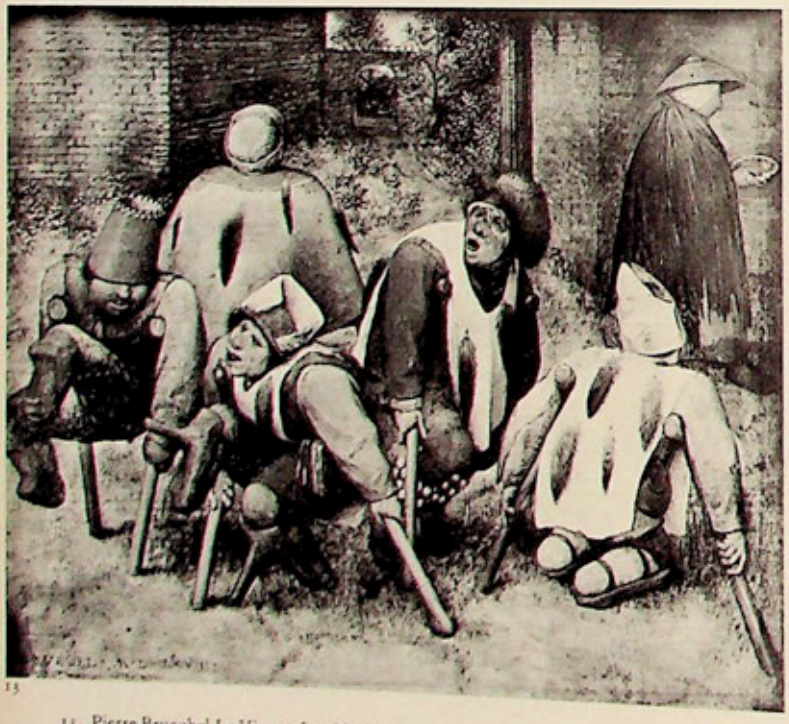
12

12. Le Corrège: *Léda et le Cygne*. 152 × 191 cm. Berlin, Musées de l'Etat. Ce chef-d'œuvre du Corrège a connu de nombreuses vicissitudes. Il a appartenu successivement à Frédéric II de Mantoue, à Charles-Quint, à Philippe II d'Espagne, à Rodolphe II, à Christine (c'était sans doute la pièce maîtresse de la galerie), aux Azzolino, aux Odescalchi, aux Orléans. Mutilé par Louis d'Orléans, il échut à Charles Coypel, puis il fut vendu à Frédéric le Grand, ramené en France par Napoléon, et enfin renvoyé à Berlin après sa chute.

et de médailles, autres domaines où la reine cherchait déjà par tous les moyens à se procurer des œuvres de valeur. Le chiffre de 33 000 médailles et monnaies, fourni par l'inventaire précité, donne une idée du succès des démarches de Christine. Elle en emporta une large part à Rome, où sa collection attira les numismates de l'Europe entière.

En vue de son couronnement, Christine commanda en 1647 à Delft, par l'entremise de Silfvercroon, quatre suites de 46 tapisseries en tout qu'elle laissa ensuite à Stockholm. Mais à vrai dire, c'était peu comparé aux 79 grandes tapisseries, acquises par ses prédécesseurs sur le trône de Suède, dont Christine dépouilla le trésor suédois et qui disparurent presque sans exception au XVIII^e^ siècle.

Pour ce qui est des rapports de Christine avec les artistes contemporains, on pense que ce fut



15

15. Pierre Brueghel Le Vieux: *Les Mendiants*. 15 × 21 cm. Musée du Louvre. La renommée de Brueghel le Vieux s'était considérablement ternie au XVII^e^ siècle, ce qui explique que Christine abandonna en Suède les œuvres qu'elle possédait de lui: « Les Mendiants », « Le Pays de Cocagne », « Dulle Griet ».

14. Abraham Schöpfer: *Mucius Scaevola devant le roi Porsenna*. 1535. 157 × 120 cm. Stockholm, Musée National. « La Bataille d'Alexandre » d'Altdorfer est le plus célèbre des tableaux d'histoire exécuté pour Guillaume IV de Bavière. Plusieurs des autres tombèrent entre les mains des Suédois en 1632 et firent partie du Cabinet de Christine à Stockholm. Parmi eux, cette œuvre de Schöpfer, artiste peu connu, proche d'Altdorfer par son pouvoir d'évocation et la magie de son coloris.

Le Bloi qui, en 1647, attira en Suède le peintre hollandais David Beck. Cet élève de Van Dyck au talent honnête devint le premier peintre de cour de Christine. D'autres artistes le suivirent, en particulier le sculpteur Nicolas Cordier, les miniaturistes Pierre Signac et Alexandre Cooper et, de 1652 à 1653, le Français Sébastien Bourdon. Ils s'occupèrent tous principalement de portraiture, avec plus ou moins de bonheur, les traits irréguliers, mais énergiques et expressifs, de la jeune reine et ceux des diverses sommités du royaume (fig. 1). Dans l'ensemble, on a l'impression que la cour de Stockholm fut nettement moins brillante dans le domaine des beaux-arts que dans le domaine des sciences et des lettres. Il se peut bien que la reine n'appréciât pas la compagnie des artistes autant que celle des écrivains et des savants.

Aussi, parallèlement aux acquisitions artistiques, cette « Minerve du Nord » ne manqua-t-elle jamais une occasion d'enrichir sa bibliothèque de manuscrits, d'imprimés rares et d'ouvrages des auteurs anciens et modernes les plus variés. Jeune encore, elle devint la femme la plus érudite peut-être du siècle.

L'inventaire de 1653 prouve que sa collection était également riche en globes, horloges, instruments mathématiques et autres. La plupart provenaient de Prague, où cet autre grand admirateur des sciences, Rodolphe II, avait systématiquement réuni des instruments scientifiques — et pseudo-scientifiques — de tous genres. Bon nombre d'entre eux suivirent Du Fresne dans son malencontreux voyage de 1653: il les avait, croit-on, reçus en don de la reine. Cela explique sans doute la présence en France, au Conservatoire des Arts et Métiers, d'une précieuse sphère céleste de Just Burgi, ainsi que de la machine mathématique de Pascal qui est datée de 1652 et vraisemblablement identique à celle qu'il envoya cette année-là à Christine en Suède. Pascal avait accompagné ce présent d'une fort belle lettre qui éclaire non seulement ses propres idées, mais aussi l'estime vraiment extraordinaire dont était alors entourée cette nouvelle Pallas — même en tenant compte du langage hyperbolique du siècle et de la flatterie de rigueur vis-à-vis des princes.

Le jeune savant déclare que ce qui l'a porté à offrir cette invention à la reine de Suède est l'union en sa personne de l'autorité souveraine et de la science solide. Car « quelque puissant que soit un monarque, il manque quelque chose à sa gloire, s'il n'a pas la prééminence de l'esprit ». Or, pour la première fois dans l'histoire, ces deux qualités suprêmes se trouvent réunies en « une jeune Reyne, dans laquelle se rencontrent ensemble l'avantage de l'expérience avec la tendresse de l'âge, le loisir de l'estude avec l'occupation d'une royale naissance, et l'eminence de la science avec la foiblesse du sexe. C'est Vostre Majesté, Madame, qui fournit à l'univers cet unique exemple qui luy manquait ».

Lorsqu'après son abdication et son exil, l'Europe apprit à connaître ce prodige de plus près, l'enchantement se dissipa. Parfois on finit même par tomber dans l'excès contraire en ne voyant plus que les défauts et les excentricités de Christine: voici que Minerve se trouve transformée en Messaline! Mais aujourd'hui qu'on est à même de juger avec plus de recul et d'équité, on peut reconnaître chez cette femme rebelle, contradictoire et passionnée beaucoup plus de qualités dignes d'admiration que de critique. Celles qui firent d'elle un mécène, un connaisseur et un collectionneur constamment averti et enthousiaste ne sont certes pas les moindres.

Si vous voulez en savoir davantage

Visitez l'exposition Christine, Reine de Suède, *qui aura lieu du 29 juin au 16 octobre 1966 au Musée National de Stockholm. A cette occasion le musée publiera trois volumes d'« Analecta Reginentia » (en français, anglais, allemand, etc.), contenant un grand nombre d'études spécialisées, notamment sur les collections de la reine.*

En français, Olof Granberg publia en 1897 son livre de base sur « La Galerie de tableaux de la Reine Christine de Suède ». Par contre, l'ouvrage essentiel sur les activités artistiques en Suède pendant son règne, n'existe qu'en suédois (un chapitre sera traduit en anglais dans « Analecta Reginentia ») : K. E. Steneberg, « Kristinatidens maleri », 1955.

MARCIALIS.

Images, images...

par Roger Caillois

Pline fait grand cas de l'agate de Pyrrhus, dont le dessin naturel représentait Apollon avec sa lyre, entouré des neuf Muses. Elle est perdue. Aucun de ceux qui la décrivent ne l'ont vue, mais on en parle des siècles durant. Pour acquérir des cristaux de quartz dans la transparence desquels apparaissaient des branches de pruniers ou des tiges de bambous, en réalité des dendrites de manganèse, des Chinois ont dilapidé des fortunes ou vendu des provinces. Gaffarel, qui n'est pas mince autorité, consacre au XVII^e^ siècle un volume épais aux *gamahés*, pierres imagées, talismaniques, marquées de hiéroglyphes naturels à la signature des astres et qui guérissent les maladies. Princes et banquiers collectionnent les échantillons prodigieux que pour eux recherchent à grand prix les multiples agents de commerçants spécialisés. Les peintres complètent les marbres de Florence ou pierres-à-masures, qui évoquent des panoramas déchiquetés de villes en ruines. Les doctes, entre autres Aldrovandi et Kircher, répartissent ces merveilles en genres et en espèces selon l'image qu'ils réussissent à y distinguer: maures, évêques, écrevisses ou cours d'eau, visages, plantes, chiens ou poissons, tortues, dragons, têtes de mort ou crucifix, tout ce qu'il plaît de reconnaître à une imagination avide d'identifier.

Aucune (ou presque) des analogies entrevues qui ne soit poursuivie et complaisante. Il a fallu que l'observateur y

mette du sien. Son obstination n'en apparaît que plus significative. Il convient toutefois de faire exception pour celles des effigies qui représentent des coquilles, des poissons ou des feuillages. Elles ne sont que trop vraies et perpétuent dans un autre règne d'authentiques mollusques, vertébrés ou végétaux. Mais les savants se refusent à croire aux fossiles qu'ils estiment des fantaisies de la nature au même titre que l'agate de Pyrrhus, Apollon, le chœur des Muses et les cités délabrées des marbres toscans. Quand, au XVIII^e^ siècle, triomphe enfin, et non sans mal, la théorie des fossiles, le science s'en empare, les étudie et relègue au rang de curiosités futiles les caprices de la nature qui passionnaient naguère les amateurs. Bientôt personne ne s'y intéresse plus: à quoi bon s'attarder sur des images discréditées dont il est clair que le hasard seul est cause?

Vient un temps où le peintre cesse de rechercher l'exactitude dans la représentation des modèles, puis se passe de tout modèle et se défend de rien représenter. De nouveau, les dessins des pierres attirent l'attention, mais surtout ceux qui, de leur côté, ne représentent rien. C'est qu'ils ressemblent davantage aux peintures de la nouvelle manière. Pourtant, les plus rares, ceux qui paraissent représenter quelque chose, obtiennent un regain de faveur. Car la réflexion s'émerveille à juste titre de constater que la nature, qui ne peut ni dessiner ni peindre la ressemblance d'aucun objet, donne parfois l'illusion d'y être parvenue alors que l'art, qui toujours s'y est essayé avec succès, renonce à cette vocation traditionnelle et comme inévitable, comme *naturelle* pour lui, au profit précisément de la création de pures formes, spontanées et sans modèle, comme celles dont la nature foisonne.

Un tel renversement me semble à la fois dissimuler et trahir un problème. Afin d'en élucider les données, je ne dis pas d'en découvrir la solution, je voudrais d'abord tenter de définir les voies par lesquelles la nature parvient à faire croire qu'elle représente quelque chose. Je souhaiterais ensuite expliquer sur quoi repose l'extraordinaire séduction de pareils simulacres notoirement fallacieux.

La puissance des pierres figurées tient à la précision, à la complexité et à la rareté du semblant proposé. La monotonie des marbres-ruines, de leurs fleuves roulant des flots tumultueux sous des cieux turquoise au pied d'édifices déchiquetés, celle des marbres ou des agates-paysages avec leurs éternels peupliers épars dans la prairie, leurs inévitables rideaux de sapins et leurs chemins creux de terre ardente, les lassantes volutes de l'albâtre dont pas une ne fait grâce d'évoquer un nuage, par leur abondance finissent par désespérer la surprise même que de curieuses correspondances avaient d'abord provoquée. Chacun comprend alors qu'il s'agit de l'effet d'un mécanisme simple qui se répète à l'infini. Il est temps d'aller plus avant.

La diversité des figures formées par les incrustations de calcites dans les nodules de *septaria* est proprement illimitée. Ce sont taureaux et poissons, archers, larves et ballerines, hiéroglyphes et astres en expansion. De nouveau, comme aux temps d'Aldrovandi et de Kircher, l'imagination bat son plein et identifie à plaisir. Dans cette variété, cette opulence, nul dessin qui ne puisse recevoir le baptême, la dénomination imposée qui l'isole, le reconnaît, lui assigne un modèle. Chaque configuration indécise passe alors pour le reflet d'une réalité proche ou lointaine que l'esprit n'est pas satisfait avant d'avoir découverte. Des images proposées, les unes ne sont pas équivoques, les autres sont l'ambiguïté même. Entre les deux espèces, le passage est insensible. La richesse plastique des *septaria*, dont pour ma part je ne suis jamais rassasié, apparaît

comme un défi continu au démon de l'analogie, et montre qu'en de certains domaines il suffit d'appâter l'imagination pour qu'elle morde vite et immanquablement.

Je m'en rends compte et voudrais éprouver des exemples extrêmes.

Voici l'un d'eux.

Le fond de la pierre est bistre pâle. Le profil d'un vaste château s'y découpe en brun luisant. Sous une lumière oblique, le fond devient mat et le sombre édifice miroite d'un éclat presque métallique. Les valeurs changent, les contours demeurent. De profonds chemins de ronde séparent les enceintes successives. Au centre, une tour à plusieurs étages domine l'ensemble des constructions. Il s'agit d'une coupe transversale sans épaisseur ni perspective, qui donne seulement l'élévation du bâtiment imaginé. Si haut qu'on le suppose, il est encore dominé, ombragé par de larges feuilles inclinées de fougères arborescentes. Elles déploient leur dentelle gracieuse bien au-dessus des tours. Le spectateur se demande quelle végétation tropicale a pu développer d'aussi gigantesques ramages, qui réduisent un palais à la dimension d'une maison de poupées. L'œil hésite et ne sachant quoi choisir pour échelle de grandeur, tour à tour magnifie la fougère et amoindrit l'édifice. A droite, dans le ciel, des oiseaux tourbillonnent; à gauche, il n'y en a qu'un, mais immense: les ailes déployées et le cou tendu vers le bas, il fond sur les terrasses inégales où s'agite un étrange peuple.

Car le château est habité: sur chaque terrasse, au fond de chaque fossé, dans chaque fenêtre ou escaladant les murs, se tiennent des silhouettes parallèles, orientées dans la même direction et figées dans la même attitude. Ces personnages fort distincts, quoique maladroitement tracés, semblables aux « bonshommes » que dessinent les enfants, sont tous debout, de profil, tournés vers la droite. Comme s'ils étaient aveugles, ils étendent leurs bras loin devant eux dans le vide ou jusqu'à la paroi prochaine. Eux aussi ne sont qu'ombres chinoises. Leur absence d'épaisseur ajoute à l'irréalité de la scène. Que regardent ces êtres plats? Où se dirigent-ils? Leur geste est-il de protection ou de vénération? Tout à droite, de l'autre côté d'une sorte de pont, la seule silhouette qui soit différente semble les attendre. Elle n'est pas de profil. Une tache blanche lui donne l'ébauche d'un visage. Toute la scène est trois fois traversée par l'étincelle divine, biffée du zigzag blanc de l'éclair à l'instant où il foudroie un univers dément.

Rien ne ressemble davantage à une image. De tous ceux à qui j'ai montré la pierre, il n'en est aucun qui d'abord ne l'ait cru peinte par quelque artiste naïf ou maladroit, enfant ou néophyte en son art. C'est à l'examen seulement qu'on s'aperçoit qu'il s'agit d'une sorte de tableau naturel. Encore certains ont-ils du mal à l'admettre et pensent à quelque supercherie, tant il leur semble inconcevable que le hasard seul ait pu produire un dessin qui paraisse à ce point l'œuvre de l'homme. Au vrai pourtant, il n'est rien ou presque de prodigieux dans les éléments qui le composent. Les « fougères géantes » sont de simples dendrites, encore que d'une forme peu courante, comme il en existe en abondance dans de nombreux minéraux. Les « oiseaux » se réduisent à des taches cruciformes. Les accidents de la pierre qui figurent les façades ajourées sont moins évocateurs et moins précis que ceux qui, sur les marbres de Florence, tracent des panoramas de villes en ruines.

Seuls les « bonshommes » demeurent étonnants: à la fois semblables et différents, ils sont toujours solidement campés sur leurs deux jambes, la tête haute, et les bras explorant l'espace à mi-hauteur du corps ou portant une offrande invisible. La forme est nette et ne peut évoquer autre chose qu'une silhouette humaine. Le plus étrange est peut-être qu'elle se répète et que chaque fois les pieds du personnage reposent sur le sol, tandis que le corps se détache parfaitement vertical au centre des rectangles clairs des fenêtres ou des portes.

En cette ressemblance réside une rencontre véritablement stupéfiante, mais la seule, et point inexplicable, si l'on pense qu'il n'est jamais impossible, qu'il est même presque inévitable, qu'une forme ressemble à une autre. Certes, dans le cas particulier, la forme, la silhouette humaine, est privilégiée. Elle n'apparaît pas une, mais dix fois; et dans la même attitude, et mise en valeur: encadrée. D'où le trouble et l'idée persistante qu'il n'est qu'un dessein pour expliquer pareil dessin.

Voici circonscrite l'anomalie autour de quoi s'organise l'affabulation des fougères, du palais, des oiseaux, de la foudre enfin, veine banale comme on en voit sur n'importe quel marbre.

Donc, ni miracle ni mystère, mais un extraordinaire concours de signes sans signification qui, par le jeu des analogies, aussitôt en reçoivent une, que l'imagination piégée leur refuse difficilement.

En voici un autre, plus instructif encore.

Sur les *diaprés* ou jaspes de l'Arno, des lignes divergentes dessinent des sortes de cassures, encore que la continuité de la pierre ne soit en rien rompue. Mais elles en partagent la surface en secteurs où voisinent les différentes nuances d'une même couleur, en général le beige, le vert ou le noir. Comme ces lignes s'échappent de plusieurs points de fuite, les faisceaux qu'elles forment dans l'espace réduit qui les emprisonne, s'entrecroisent vite, traçant un réseau irrégulier de triangles, de trapèzes, de losanges à peine plus clairs ou à peine plus sombres, où l'on dirait que la lumière artiste essaie subtilement et capricieusement la gamme de ses intensités.

La plupart du temps, la nature s'en tient à ces désordres d'arêtes et d'angles chevauchant ou chevauchés, dont la poussée à la fois parallèle et contrariée donne l'idée des vagues de la mer ou des cimes des montagnes, telles qu'un géomètre qui s'efforcerait de pénétrer les lois de leur cadence ou de leur mouvement en établirait le graphique simplifié et essentiel comme pour un homme qui marche ou pour un *Nu descendant un escalier*.

Parfois, les lignes sont à peine visibles; de confuses taches de verdure sur la pente de vallons dessinent sous un ciel gris la masse de forêts estompées par la brume. Dans ses structures toujours rectilignes, un hasard plus rare peut enfin faire surgir des visages humains, pareils à ces portraits où le peintre s'est efforcé de décomposer les traits de son modèle pour en reconstruire la ressemblance à l'aide de lignes droites, d'angles saillants ou rentrants, de polygones simples. Le prodige est invraisemblable. Mais il arrive qu'il se produise. Reste à en analyser l'économie.

J'ai sous les yeux, pris dans la pierre, un visage qui obéit à la même gageure. Il se dégage de trois-quart, en gris sur fond ocre. De l'autre côté d'une plaque pourtant mince, l'effigie a déjà commencé à se diluer. Elle n'offre plus rien de très lisible. Mais sur celui-ci, sous le feutre ou le chaperon, elle est brutale, aiguë, taillée à coups de serpe, comme par un imagier rustique. Le simulacre de portrait est issu d'un quadrillage complexe de l'étendue disponible. Des lignes franches coupent la largeur entière de la plaque. La plupart divergent légèrement à partir de la gauche. La plus haute marque le bord inférieur de la coiffure et l'ombre qu'elle projette sur les yeux. Les plus basses enferment le buste du personnage entre le plan des épaules et celui de la ceinture, où le gris s'arrête. Entre les deux zones,

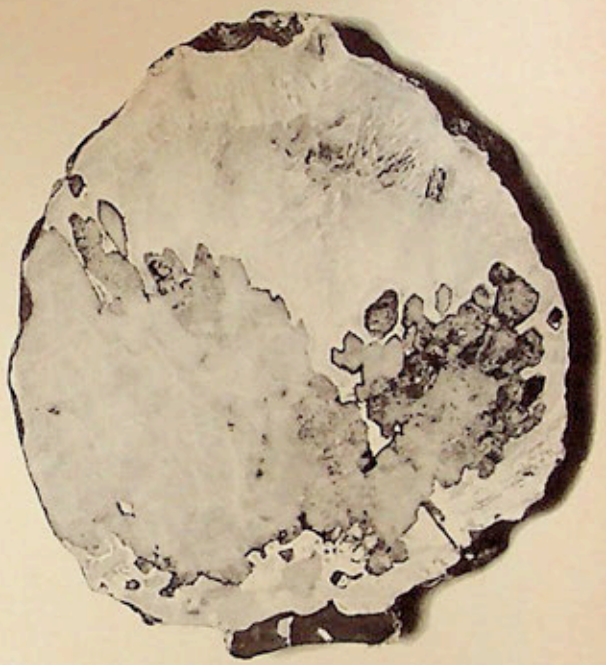
fusent des diagonales qui bornent les abrupts d'un masque altier. Seuls sont imprégnés de gris les îlots médians compris entre les presque parallèles qui déterminent les divers étages de l'espace utile et les traverses jaillies de la base qui les coupent comme armature d'éventail.

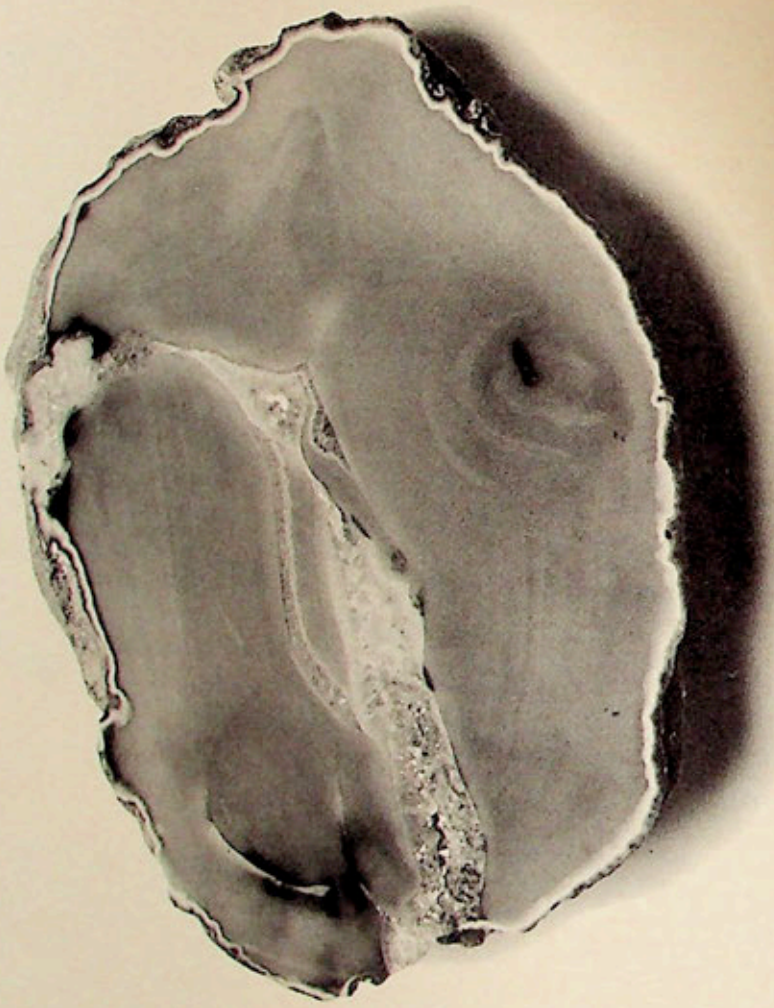
Un troisième réseau est fourni par les faisceaux qui sortent des quatre côtés de la pierre et qui poussent des biseaux inattendus jusque dans le gris central. C'est cette trame plus fine, envahissante qui, en insinuant ses lances dans la plage de cendre, modèle le contour d'un visage. Une avancée jaune clair sépare ainsi le menton équarri de la ligne des épaules, roide sous l'empois ou l'armure. Une autre de ces nervures secondaires souligne la proéminence du nez; une autre encore noircit le sourcil et le creux de l'orbite, au-dessus de la seule prunelle visible; une troisième indique l'angle presque plat que fait avec la pente de la joue la terrible mâchoire inférieure, toute d'obstination et de mépris; d'autres, moins perceptibles, font deviner la mince trace blanche des lèvres exsangues; toutes répartissent les pâleurs et les ombres qui donnent à cette face couleur de poussière le relief et la vie.

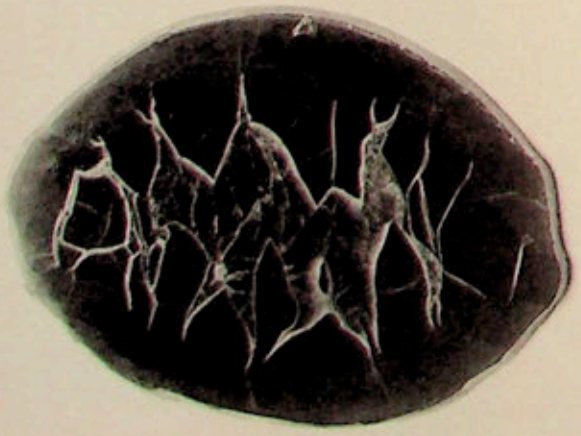
Ainsi, point de miracle. Le portrait résulte de la composition de plusieurs séries de droites diversement orientées. Se croisant au hasard, elles découpent des loges inégales pour la forme et la taille. Seconde chance qui se compose avec la première: les cases du centre se sont trouvées colorées en gris par des sels métalliques en suspension dans le calcaire. Ceux-ci ont été arrêtés par les délicates fêlures qui en divisent la pâte. D'où le contraste des teintes, de part et d'autre des démarcations plus accusées qui cernent le motif principal. Troisième fortune et non la moindre, infiniment improbable, mais bien moins que celle des singes dactylographes reconstituant l'*Odyssée*: ce motif affecte la semblance d'un personnage coiffé d'un vague bonnet et drapé dans quelque manteau flottant.

Sans doute, la silhouette est-elle saisissante, mais pas plus que celles qu'on épingle brusquement dans les nuages où l'œil reconnaît tour à tour des géants, des animaux et des batailles. Jusqu'ici, rien que de commun. En ce point, cependant, deux données nouvelles interviennent. En premier lieu, dans les nuages et ailleurs, les simulacres sont évasifs. Le hasard innombrable qui les crée n'est jamais que succession lente ou rapide d'états instables, de formes labiles qui s'évanouissent aussitôt qu'apparues, qui fuient et qu'on reste impuissant à retenir. Le hasard glisse et se dissout, pour se reformer ensuite. Il suggère une seconde, une troisième image et les détruit à leur tour. Dans la pierre, il est fixé, comme si l'épaisseur du minéral conservait le nuage à tous les instants de sa métamorphose kaléidoscopique. Chacun d'eux, témoin immortel, est enregistré pour longtemps: pour toujours, à l'échelle de l'éphémère saison humaine. En sorte qu'il suffit d'atteindre le plus remarquable, à tâtons ou par faveur du sort. Les voies fluides sont soudain immuables, toutes ensemble médusées et devenues comme indestructibles, à portée de la scie de diamant et de la meule à polir. Il n'est maintenant que de trancher et d'user, il est vrai juste dans l'axe voulu et jusqu'au niveau exact où le dessin publie sa plus forte vertu.

Un artisan attentif, à Florence, divisa cette pierre en tranches minces, afin de suivre de plus près les changements du dessin. Une seule fois la scie passa où il fallait. De part et d'autre, une seule fois, fut révélé le portrait fantôme, dissimulé depuis des millénaires et qui n'est portrait et même signe, que si l'on y consent. Avant et après, c'est image indistincte, en train de devenir image nouvelle, un autre portrait peut-être ou comme







tout à l'heure une hallucination de palais, de fougères, d'oiseaux, de lilliputiens.

Enfin, il s'agit de l'illusion non pas simplement d'un visage humain, mais d'un tableau, c'est-à-dire d'une œuvre humaine représentant un tel visage. L'impression de tableau naît d'abord de la présence d'une sorte de cadre que dessine parfaitement une frange quasi régulière de dendrites. Quoique inégales et quoique interrompues, elles bordent de leurs fins bouquets le contour indocile de la pierre rectangulaire, comme si elles étaient destinées à isoler et à mettre en valeur une peinture véritable. Raffinement supplémentaire, presque partout un mince liséré les sépare du fond, devrais-je dire de la toile?

La coïncidence souveraine et révélatrice n'est pas là. Entre l'effigie anguleuse et le visage humain tel que l'œil le perçoit, une marge subsiste, du fait que le prétendu portrait est exclusivement composé d'intersections de lignes droites. Or ce caractère renforce au contraire l'analogie avec les œuvres des peintres, Villon, Picasso, Braque, Juan Gris, Marcoussis, combien d'autres encore, dont je parlais au début et qui, au moins à un moment de leur carrière, se sont assujettis à décomposer et à reconstruire les objets de leur perception et singulièrement les visages, en volumes et en plans élémentaires. Comme sur le « terrain de personne » s'affrontent et se saluent, au cours d'une trêve fugitive, les parlementaires désignés, de même ici, un réseau de lignes roides qui, au terme de mille hasards conjugués, anonymes, indifférents, paraissent figurer un visage, affronte, rejoint et double la structure intentionnelle conçue par un artiste pour réédifier à partir de lois pures le même masque émouvant.

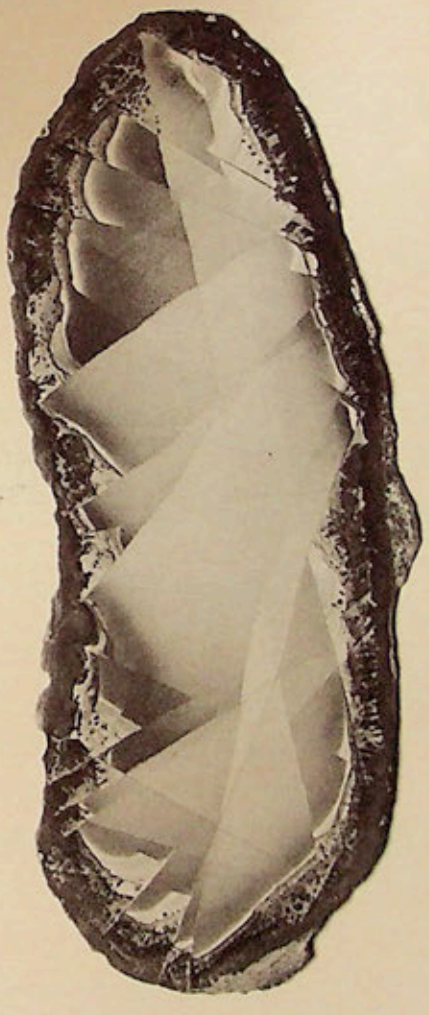
Pareille rencontre n'est pas illusion, mais avertissement. Elle témoigne que le tissu de l'univers est continu et qu'il n'est pas de point, en l'immense labyrinthe du monde, où des cheminements incompatibles, venus d'antipodes bien plus radicaux que ceux de la géographie, ne puissent reconnaître une stèle commune, porteuse des mêmes symboles, commémorative d'insondables et complémentaires fidélités.

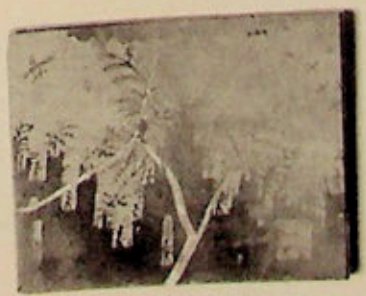
Le visage apparu n'est qu'un accident. Toutefois, un autre signe n'eût pas eu la même éloquence. Je rêve longuement à la lumière dégradée, furtive, miroitante, au jeu des parallèles et des obliques, à la géométrie offerte et trouvée une première fois par un caprice immémorial. Un hasard l'a fait précurseur imprévisible de ce qui serait un jour le fragile visage humain, lui non plus nullement indispensable à la variété du monde et qui, par l'effet d'un autre hasard, aurait pu ne jamais émerger de l'infini réservoir des formes. Qui sait si ce tumulte de triangles, inscrit dans la pierre, procuré par la nature, puis inventé par l'art, ne trahit pas un des chiffres secrets de l'univers?

Il me semble alors découvrir pourquoi de telles images exercent sur l'esprit une si puissante fascination, les motifs souterrains de l'inlassable et déraisonnable ardeur qui pousse l'homme à doter d'un sens toute apparence dépourvue de signification, à partout guetter des correspondances et à les créer où elles manquent, l'origine de l'invincible attrait de la métaphore et de l'analogie, les raisons d'un étrange et permanent besoin d'identifier. Je me retiens d'y admirer une antique et diffuse aimantation, le souvenir obscur, presque aboli, ou l'inutile pressentiment de la syntaxe générale.

Si vous voulez en savoir davantage

Le texte que vous venez de lire est extrait de l'ouvrage de Roger Caillois, « Pierres », actuellement sous presse chez Gallimard.





Ci-dessus: *A. Cozens : Paysage. Tache au pinceau. 13,7 × 19 cm. Londres, British Museum.*

Ci-dessus: *A. Cozens : Paysage défini à partir de la « tache » reproduite en haut de la page. Bistre au pinceau. 16 × 19 cm. Londres, British Museum.*

Page ci-contre: *Orme élagué (Lopped Elm). Planche du recueil de A. Cozens, « The Shape, skeleton and Foliage of 32 species of trees for the use of painting and drawing ». 1771. Londres, British Museum.*

Alexandre Cozens et sa méthode pour l'invention des paysages

par Henri Zerner

Alexander Cozens (1717?-1786) est un de ces artistes longtemps méconnus que la sensibilité moderne a rendus à l'admiration publique. Le XIX^e^ siècle ne l'a guère connu que comme un personnage étrange, présumé fils naturel de Pierre le Grand de Russie et l'auteur d'une méthode pour dessiner le paysage d'autant plus facilement déformée que tous les exemplaires en avaient disparu. C'est aux patientes recherches de Paul Oppé, aussi fort érudit que collectionneur, que nous devons ce que nous savons sur lui. Il semble que ce soit en 1717 qu'il naquit en Russie où son père était le principal constructeur de navires du Tzar. Il alla en Angleterre avant 1742, mais il semble qu'il retourna en Russie pour aller ensuite directement de là en Italie où on le trouve en 1746. Il rentre en Angleterre l'année même pour y passer le reste de sa vie, occupé à dessiner, presque jamais à peindre, et à enseigner le dessin. Dans ses dernières années, celles de sa plus grande maîtrise et de sa production la plus abondante, une amitié qui semble avoir été assez vive le lie à William Beckford, l'extravagant auteur de *Vathek*. Celui-ci de plus de quarante ans plus jeune que Cozens, dut d'abord être son élève mais il le considère comme une sorte de mentor, et comme un ami. A regarder les paysages si sensibles, orientalisants et assez étranges de Cozens, on y devine un tempérament qui ne pouvait être que très attachant pour ce tout jeune homme, perdu de rêveries, d'Orient et de Moyen-Age. Cozens, écrit-il à Lady Hamilton, est le seul en Angleterre à le comprendre.

Dans son livre sur « Le paysage anglais à l'aquarelle » (Paris, 1955), Henri Lemaître insiste peut-être trop sur ce que les années de Russie ont pu apporter d'orientalisme à Cozens. Que l'idée même de son origine ait pu influencer son art, cela est possible, et il est sûr que Beckford était fasciné par les souvenirs que l'artiste savait évoquer. Mais il ne faut pas accorder une influence exagérée aux dessins donnés par l'artiste persan Agamein à Cozens et retrouvés dans les papiers de Beckford. Dans la grande vague orientaliste du XVIII^e^ siècle anglais c'est là peu de chose et les dessins de jeunesse de Cozens montrent qu'il avait commencé tout autrement.

Mais Cozens n'a pas été seulement un artiste rêveur et sensible. C'était encore un spéculateur « presque aussi rempli de systèmes que l'univers » selon la formule de Beckford. Et, dès son séjour à Rome, nous le voyons occupé à organiser son travail en termes théoriques et méthodiques.

Il a publié ainsi plusieurs recueils dont le plus répandu mais peut-être le moins intéressant est *Principles of Beauty relative to the human head* (1778). On trouvera bien plus attachant *The shape, skeleton and Foliage of 32 species of trees for the use of painting and drawing* (1771). Ici l'effort de systématisation n'est pas très poussé et Cozens n'a pas su trouver un classement satisfaisant. Mais ces eaux-fortes ont une valeur poétique étrange parce que leur aspect décoratif et anatomique — annoncé par le titre même — laisse percevoir un sens profond de la nature (fig. 3).

Mais la plus intéressante de ces publications est indiscutablement *A new method of assisting the Invention in drawing original*

Planches du recueil de Cozens, « A new method of assisting the Invention in drawing original compositions of landscape ». Ci-dessus: *1e étape, la tache, gravée à l'aquatinte.* Page ci-contre, en haut: *2e étape, l'esquisse, gravée à deux tons d'aquatinte.* Au-dessous, *la composition achevée, gravée en mezzotinte, par W. Pether.* 23 × 30,6 cm. *Londres, British Museum.*

compositions of landscape. Il ne s'agit pas d'une méthode de dessin, mais d'une façon de stimuler l'imaginaiton et de créer des compositions nouvelles. Elle consiste à faire des taches sur une feuille de papier, et à partir de ces taches, à élaborer un paysage.

L'ouvrage semble avoir disparu pendant tout le XIX^e^ siècle pour n'émerger à nouveau qu'en 1920. Quelques exemplaires ont été découverts depuis, mais ils restent extrêmement rares. Au siècle dernier, le contenu déformé de cet ouvrage qui n'était connu que par ouï-dire accrédita les médisances de ceux qui accusaient Cozens de charlatanisme et l'appelaient « maître à tacher »; pourtant ce petit traité et son illustration offrent un intérêt qui dépasse largement l'attrait d'un ancêtre supposé de l'art abstrait comme le sont les taches du poète et dessinateur romantique Justinus Kerner qui ont pu influencer Rorschach.

On pense tout de suite au célèbre passage du traité de Léonard où une méthode semblable est suggérée en se servant des tâches sur les vieux murs. Cozens lui-même nous dit qu'on a attiré son attention sur ce passage qu'il n'aurait pas connu quand il élaborait sa méthode, et il se déclare trop heureux d'avoir à son appui une telle autorité. Mais à y regarder de près, les deux méthodes sont très différentes. En quelques mots, il ne s'agit pas simplement pour Cozens de tirer parti de formes offertes par hasard au regard, mais de jeter sur le papier, sans se soucier du détail de la représentation, des idées de compositions. Trouvant que le paysage idéal ou d'invention souffrait de monotonie en général, il pensait qu'on s'était trop attaché à copier les maîtres, et même à dessiner d'après nature. Cette monotonie pouvait venir aussi des lenteurs de l'exécution qui faisaient qu'une idée même puissante pour une composition s'affaiblissait et se perdait en cours de réalisation. C'est contre ces difficultés que Cozens proposait sa méthode.

Dans un bel article sur « l'image produite par le hasard » (dans *Essays in honour of Erwin Panofsky*, N.Y.U Press 1961) H. W. Janson veut que Oppé ait exagéré l'élément d'intention chez Cozens et, ainsi, ait faussé sa pensée pour le réhabiliter. Nous ne saurions le suivre. Le texte de Cozens est formel, ce qu'il propose c'est « a method of bringing forth the conception of an ideal subject fully to the view (though in the crudest manner)...», donc, de jeter sur le papier la conception d'ensemble d'un sujet. « Une tache artificielle est un produit du hasard, avec une part limitée de *design* (à la fois dessin et dessein), car en le faisant, l'attention de l'auteur doit s'attacher à l'ensemble, c'est-à-dire à la « general form » (disposition générale de la composition) et à elle seulement, tandis que les parties subordonnées sont laissées au libre mouvement de la main et du pinceau». Ceci est entièrement confirmé plus loin lorsque Cozens en vient à la façon d'exécuter les taches; il commence ainsi: « 1. Pénétrez-vous l'esprit fortement d'un sujet.»

Il est clair que la méthode de Cozens, au moins dans sa forme définitive, ne consiste pas tant à profiter du hasard pour aider

38

39

Ci-dessus et page ci-contre: *Paysages. Taches gravées à l'aquatinte dans le recueil de Cozens, « A new method of assisting the Invention in drawing original compositions of landscape ». Londres, British Museum.*

l'invention, qu'à exercer celle-ci en lui permettant de se concentrer entièrement sur des *visions* synthétiques sans se préoccuper du détail de la représentation. C'est là le sens d'une « vraie tache » (a true blot). Cozens recommandera d'en faire une grande quantité à la suite pour stimuler l'invention, et de les conserver pour en avoir en réserve lorsqu'on veut faire un dessin. Cette utilisation se fait en deux temps, d'abord une esquisse (sketch) où l'artiste dessine les premiers plans en donnant un sens figuratif aux formes brutes (crude) de la tache (fig. 4), puis en définissant les autres plans avec un lavis de plus en plus léger (fig. 5). Enfin vient le dessin définitif en commençant par le ciel et les teintes les plus légères (fig. 6). Durant l'exécution, on pourra éliminer les parties de la tache qui font difficulté, mais on se gardera d'ajouter quoi que ce soit qui ne soit suggéré par elle, afin de ne pas affaiblir « l'idée » d'ensemble. Cependant, une même tache pourra suggérer plusieurs dessins différents.

On voit qu'Oppé n'a guère pu exagérer la part d'intention qui entrait dans la fabrication des taches de Cozens. Il est plus délicat de décider dans quelle mesure l'intention allait de pair dans l'esprit de Cozens, avec la représentation d'un paysage défini. La tache était-elle pour lui un paysage très grossièrement ébauché, ou au contraire, restait-elle, même lorsque l'artiste s'était fortement pénétré de l'idée d'un sujet, l'expression entièrement non figurative d'une composition? Là-dessus, le texte n'est pas explicite, et il se peut que Cozens n'en ait pas eu une conception clairement définie. Le problème ne pouvait guère se poser à lui en ces termes.

L'illustration comprend 16 « taches » gravées à l'aquatinte (fig. 7 à 10). La technique exacte employée est spéciale et difficile à élucider, mais la force et la spontanéité de ces planches en même temps que l'absence d'un nom de graveur font penser qu'elles ont pu être gravées par Cozens lui-même. Suit une série de vingt compositions de ciels gravées à l'eau-forte. Puis vient un exemple des trois étapes décrites par la méthode: 1. une tache (gravée à l'aquatinte) (fig. 4); 2. l'esquisse gravée à deux tons d'aquatinte, peut-être aussi par Conzens lui-même (fig. 5); 3. la composition achevée, gravée en mezzotinte par W. Pether (fig. 6) et enfin une nouvelle tache et trois différents paysages achevés qu'on peut en tirer.

Oppé a très ingénieusement montré comment les planches de ce petit traité s'inscrivent dans un effort d'Alexander Cozens vers une théorie générale du paysage, les seize taches n'étant pas simplement des exemples, mais constituant, dans l'esprit de l'artiste, le fondement d'une typologie du paysage dont il n'a jamais donné une version définitive. Ces seize grandes taches ne sont pas simplement des modèles, mais des exemples de seize catégories de compositions. Cozens considérait donc que l'essentiel du paysage était dans la conception première.

Il ne faut pas exagérer l'originalité ou au moins l'isolement de la méthode de Cozens. Parti de l'utilisation des taches accidentelles

qui, même s'il est vrai qu'il ne connaissait pas le texte de Léonard, est le résultat d'une expérience trop générale pour nous étonner, il est en fait revenu à une méthode de composition très courante depuis le XVII[e] siècle; on ne saurait compter les artistes baroques qui ont ainsi jeté les premières pensées de leurs compositions en masses d'ombre et de lumière. Cozens l'a adaptée au paysage, et par un besoin dont il a fait preuve toute sa vie, il l'a établie en système.

Mais très remarquable chez notre artiste, est la valeur qu'il attachait à ses taches. On verra d'après l'illustration que celles du traité sont, à de rares exceptions près, faciles à interpréter en termes figuratifs, mais l'auteur s'en excuse presque. « Les taches, écrit-il, peuvent se faire plus ou moins intelligibles ou correctes dans n'importe quelle mesure, mais dans cet ouvrage on ne les a pas montrées trop grossières *(not in a great degree of rudeness)* afin qu'elles soient mieux adaptées aux possibilités des débutants ». On sent que lorsqu'il parle d'une vraie tache (a true blot), Cozens y attache une valeur particulière. Et l'on ne peut qu'être frappé de la définition à la fois abstraite et sensible qu'il en donne: « Une vraie tache est un arrangement de formes ou masses sombres faites par l'encre sur le papier et également de formes claires produites par le papier laissé blanc.» Il faisait les siennes sur de bonnes feuilles de papier à la grandeur du dessin et les conservait soigneusement. Le fait qu'il en ait gravé seize de suite, probablement lui-même, et à pleine planche (alors que les nuages sont quatre à la feuille) montre bien qu'il en appréciait la beauté. Et le texte confirme qu'il voyait bien tout l'intérêt du travail libre du pinceau dégagé de tout souci de représentation.

Pourtant, il n'est pas douteux que dans l'esprit de Cozens ses taches restaient un exercice, un travail préparatoire à l'œuvre. Pour nous elles prennent une valeur particulière, maintenant plus que jamais. Loin de nous de dire que Cozens a fait de l'*action painting* avant la lettre, 200 ans avant Pollock; même si la coïncidence peut être troublante — et certaines des taches de Cozens remarquablement « informelles » — la démarche artistique est trop différente. En insistant comme l'a fait, Henri Lemaître, sur le rôle de l'automatisme et sur l'aspect magique de la méthode de Cozens, on arriverait bien plus facilement, en fait, à l'écriture automatique des surréalistes. Il n'en demeure pas moins que nous avons une sensibilité accrue à certaines valeurs qui se trouvent à un très haut degré dans les taches de Cozens, que nous sommes habitués par l'abstraction lyrique à des formes qui rejoignent les siennes. Peut-être nous est-il permis de préférer parfois la tache à l'œuvre achevée.

Si vous voulez en savoir davantage

A. P. Oppé, Alexander & John Robert Cozens, *Cambridge U.S.A., 1954 qui est la seule monographie, et Henri Lemaître*, Le Paysage anglais à l'aquarelle, *Paris, 1955, où l'on trouvera une analyse intéressante des idées de Cozens.*

9

2

Miner le terrain

par Jean-Luc Godard et Alain Jouffroy

Une femme mariée, de Jean-Luc Godard. « Je me suis toujours défini comme un peintre. »

Alain Jouffroy: L'attitude que vous adoptez à l'égard du cinéma ressemble souvent à celle d'un poète à l'égard de la peinture. Edgar Allan Poe dit, par exemple, dans « Le portrait ovale »: « J'avais deviné que le charme de la peinture était une expression vitale absolument adéquate à la vie elle-même, qui d'abord m'avait fait tressaillir, et finalement m'avait confondu, subjugué, épouvanté. » Cette phrase s'applique, me semble-t-il, merveilleusement à la vie que vous cherchez à introduire dans tous vos films.

Jean-Luc Godard: Oui, je l'avais cité dans « Vivre sa vie »: il y avait un type qui lisait à Anna « Le portrait ovale » et c'était moi qui le lisait... Finalement ça m'a porté malheur, presque rétroactivement. Souvent les gens me demandaient: « Vous l'avez lu vous-même? » en voulant sous-entendre: vous voulez faire mourir votre femme. Alors je répondais: Non, si je l'ai lu c'est parce que c'est ma femme et que c'était l'histoire d'un peintre qui peignait sa femme, donc c'était bien... Cinéaste qui filmait sa femme en plus de filmer une actrice, c'était normal que je le lise, moi.

Alain Jouffroy: Avez-vous épousé l'idée de Poe qui consiste à croire que capter la vie jusqu'au bout, c'est tuer le modèle?

Jean-Luc Godard: Ça n'a pas tué le modèle... mais ça a tué l'amour. Enfin, l'amour est mort... il n'est pas mort à cause de ça, mais il y avait ça aussi.

Alain Jouffroy: Mais quand vous voyez vous-mêmes vos films, éprouvez-vous « le sentiment d'une expression adéquate à la vie elle-même »?

Jean-Luc Godard: Dans « Pierrot le fou », c'était le seul scénario que j'avais, le seul sujet... arriver à donner une sensation de ce que faisait Balthasar Claes dans « Le chef-d'œuvre inconnu »...

Alain Jouffroy: Il y a des milliers de choses qui m'intéressent dans vos films: on ne peut pas les dénombrer ici. Mais dans la perspective, disons, de la création d'une image, d'une image obsédante, d'une image qui vous frappe et vous concerne mystérieusement, parce qu'elle colle au sentiment qu'on a du présent,

La fillette à la gerbe, de Renoir. « Quand j'écris à une femme: Je t'aime. »

parce qu'elle est en concordance totale, non seulement avec notre vision, mais avec notre pensée, on se demande si le « film total » dont vous parlez dans « Masculin féminin » n'est pas aujourd'hui le rêve de tous les peintres...

Jean-Luc Godard: C'est une citation des « Choses » de Perec.

Alain Jouffroy: Le film total?

Jean-Luc Godard: Oui. Ce sont des gens qui vont au cinéma. A un moment, ils disent une chose assez belle qui correspond assez à nous, cinéphiles: C'est le film total qu'on portait en nous, on ne voulait pas le faire, on voulait le vivre...

Alain Jouffroy: Il y a ce que Malcolm de Chazal appelle, dans « Sens plastique » la « cinématographie intérieure de l'esprit »... Il dit que l'inconscient projette sur le conscient des images: voilà peut-être ce qu'est l'expression adéquate à la vie elle-même. Ce n'est pas le réalisme dans le sens du XIX• siècle et même du XX• siècle. Dans « Une Révolution du regard », très maladroitement et trop vite, j'ai dit que vous étiez un peintre révolutionnaire d'un type nouveau. C'est-à-dire que je pense vraiment... qu'aujourd'hui, un peintre est un homme qui vit une aventure pareille à la vôtre... Curieusement, il y a des points de convergence, des points de contact. Je ne sais pas si vous êtes conscient de ces points de convergence et de ces points de contact avec les recherches très disparates et très contradictoires de la peinture contemporaine...?

Jean-Luc Godard: De ce point de vue là... non... Je peux le dire d'un point de vue pratique: quand je parle à un producteur, je me suis toujours défini comme un peintre pour lui expliquer que je ne pouvais pas travailler forcément tous les jours, qu'il fallait qu'il me donne une distance à parcourir sur laquelle j'étais d'accord, mais surtout qu'il ne me mette pas des jalons et l'exemple que je pouvais donner, c'était le peintre, qui s'approche de sa toile, qui recule, qui peut aller se laver les mains, sortir... j'ai toujours dit: je travaille comme un peintre. J'y pense d'un point de vue de travail

La belle jardinière (1923-24), de Max Ernst. « Pas d'improvisation: de l'écriture automatique. »

Masculin féminin, de Jean-Luc Godard. « Une distance à l'égard de la mode. »

mais jamais de ressemblance... L'autre jour en lisant un article de Merleau-Ponty sur Cézanne, un vieil article qui s'appelle « Le doute de Cézanne », j'ai trouvé un point commun avec moi-même — excusez-moi si je me compare à Cézanne — c'était le type qui restait trois heures devant un paysage jusqu'à ce que se dégage un embryon de structure... Là il avait son sujet — ce que moi j'appelle au cinéma le « sujet » ou le canevas (la trame d'un point de vue romanesque). Pour lui ce n'était pas d'un point de vue romanesque, mais c'était la même sensation: c'était ce qui lui permettait de prendre son crayon et de faire le premier trait sur la toile.

Alain Jouffroy: Ce n'est pas le choix d'un sujet délibéré?

Jean-Luc Godard: Non, c'est le sujet qui apparaît, qui naît de ce qu'il appelait la nature... Cézanne regardait un arbre et puis tout à coup il sentait comment il devait peindre cet arbre... Moi, je

regarde ou je lis l'affaire Ben Barka, l'interview de Giscard d'Estaing, je sors avec une fille et à un moment donné il y a...

Alain Jouffroy: Il y a un déclic?

Jean-Luc Godard: Oui, mettons « déclic »... Il y a une certaine forme qui prend existence.

Alain Jouffroy: Une forme cinématographique?

Jean-Luc Godard: Non! non! une forme de pensée... Je m'aperçois que je pense de moins en moins à l'image. Au moment où je tourne j'y pense, mais d'un point de vue tout à fait pratique, de cadrage, de remplissage de l'objet. — C'est l'expression technique d'une pensée.

Bande à part, de Jean-Luc Godard. « Je suis perdu. »

Jean-Luc Godard: Non, c'est plus — a priori.

Alain Jouffroy: Mais vous allez dans des expositions?

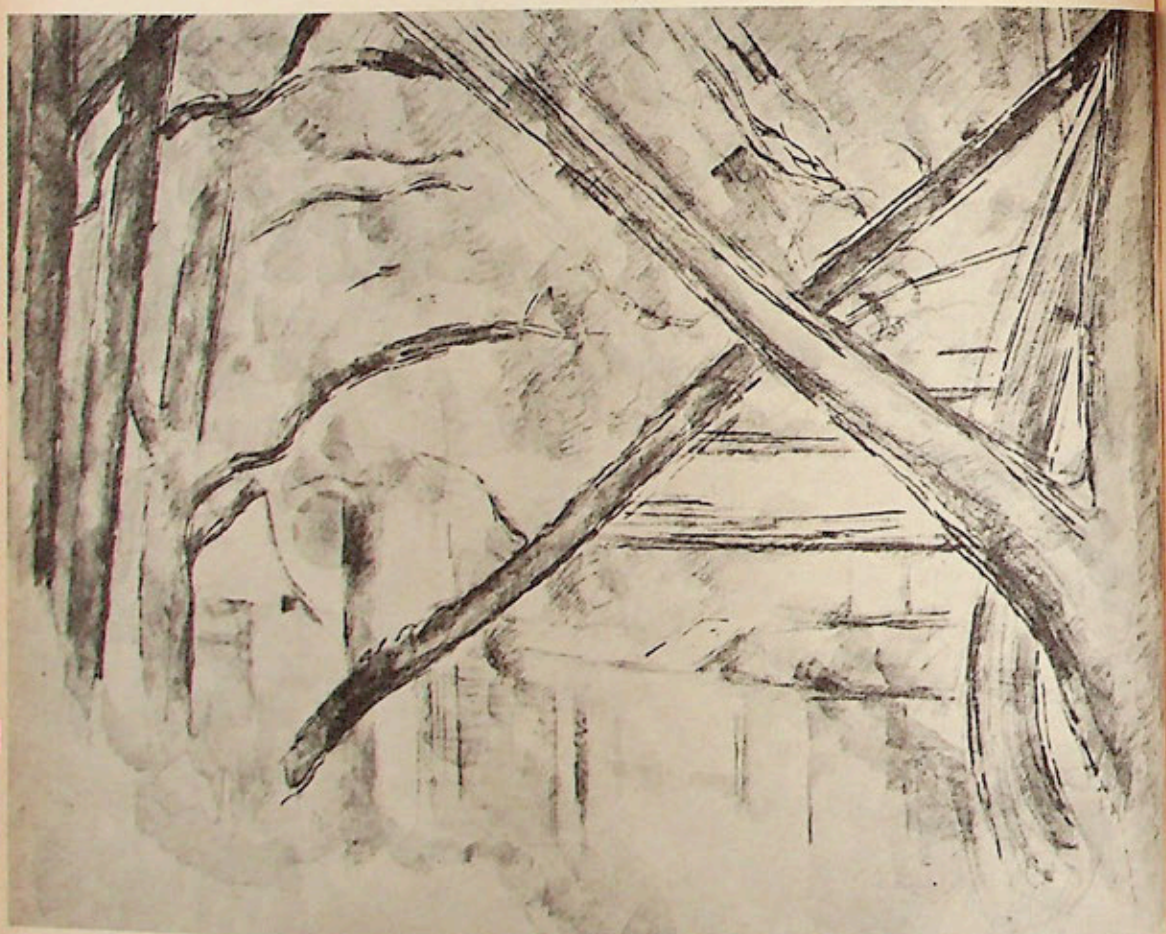
Jean-Luc Godard: Très rarement.

Alain Jouffroy: Pourquoi?

Jean-Luc Godard: Eh bien, parce que je ne comprends pas bien.

Alain Jouffroy: Vous n'avez jamais été bouleversé complètement par un tableau?

Jean-Luc Godard: Ah si, j'aime beaucoup la peinture, mais je veux dire que je ne vais pas dans une galerie comme je vais au cinéma ou même pas comme je lis. C'est un peu égoïste: je n'en ai pas besoin, je n'ai pas une faim de peinture, mais quand j'en vois je suis heureux et je peux la regarder très longtemps.



Alain Jouffroy: Vous me disiez l'autre jour que vous vous sentiez plus près des romanciers par la manière de penser, et beaucoup plus loin des peintres dans la manière de vivre...?

Jean-Luc Godard: C'est ce qui me frappe... J'ai l'impression d'être un peintre et je vis très différemment des peintres, je suis plus près des romanciers... J'ai toujours eu envie de faire un film sur un peintre ou un sculpteur, parce que ça me paraît être une forme de vie qui me touche.

Alain Jouffroy: C'est par leur vie que les peintres vous intéressent, plus que par leurs œuvres? Ce n'est pas leurs œuvres qui vous permettent de vous intéresser à leur vie?

Les arbres en forme d'X, de Cézanne. « Un embryon de structure. »

Masculin féminin, de Jean-Luc Godard. « Paris, c'est le Zambèze, pour moi. »

Alain Jouffroy: Vous refusez de considérer les rapports sans doute inconscients et fortuits entre certaines démarches de peintres contemporains et la vôtre?

Jean-Luc Godard: Non, mais si ça m'intéresse moins d'être au courant, paradoxalement, c'est parce que je sens que ce sont des gens comme moi et les gens qui sont comme moi m'intéressent moins... Quand je dis que je ne comprends pas la peinture, que je ne vais pas en voir dans les galeries... c'est qu'elle ne m'apprend rien et que je la comprends très bien.

Alain Jouffroy: Je vous montre ça par exemple, au hasard...

Jean-Luc Godard: C'est d'Andy Warhol?

Alain Jouffroy: Oui, c'est « La chaise électrique », répétée quinze fois sur la toile: la même photo reproduite en silk-screen à travers un écran de soie, imprimée sur une toile bleue et juxtaposée à une toile monochrome bleue de la même dimension. Quel rapport voyez-vous là avec ce que vous cherchez à faire?

Jean-Luc Godard: A cause de ce rapport, je me dis: c'est très bien, je comprends. Je peux en parler pendant une heure à quelqu'un et lui expliquer pourquoi c'est bien, mais je n'ai pas besoin de le regarder longtemps, tandis qu'un tableau classique, je peux le regarder plus longtemps parce que c'est différent... Warhol est un type de mon âge qui est comme moi, qui pense à peu près comme moi sur tous les problèmes...

Alain Jouffroy: Non, il ne pense pas comme vous...

Jean-Luc Godard: Mais, je ne peux pas m'occuper de ce que font mes frères et sœurs. J'ai vu deux ou trois films de Warhol, mais j'avoue qu'ils ne sont pas concevables sur un écran normal. Il y en a un qui s'appelait « La faim », où l'on voit un type qui mange pendant 115 heures...! Mais dans le Hall du Cinéma à New York, on avait placé les films de Warhol dans de tous petits scopitones et ça passait en boucle de manière permanente. Alors ça devenait du cinéma-sculpture..., un objet, et le film quittait sa signification de film.

Alain Jouffroy: Il y a un autre peintre qui a fait ça une fois d'une manière très curieuse: Martial Raysse. Il a refait « Suzanne et les vieillards » en s'inspirant d'un tableau du Tintoret. Il a repeint avec des couleurs à l'aniline très violentes le tableau du Tintoret sur une reproduction photographique et il a réservé un espace blanc; il y projette un film en couleurs qu'il a tourné, où l'on voit une fille espionnée par un espèce de faux-satyre.

Jean-Luc Godard: Ça, j'aime beaucoup.

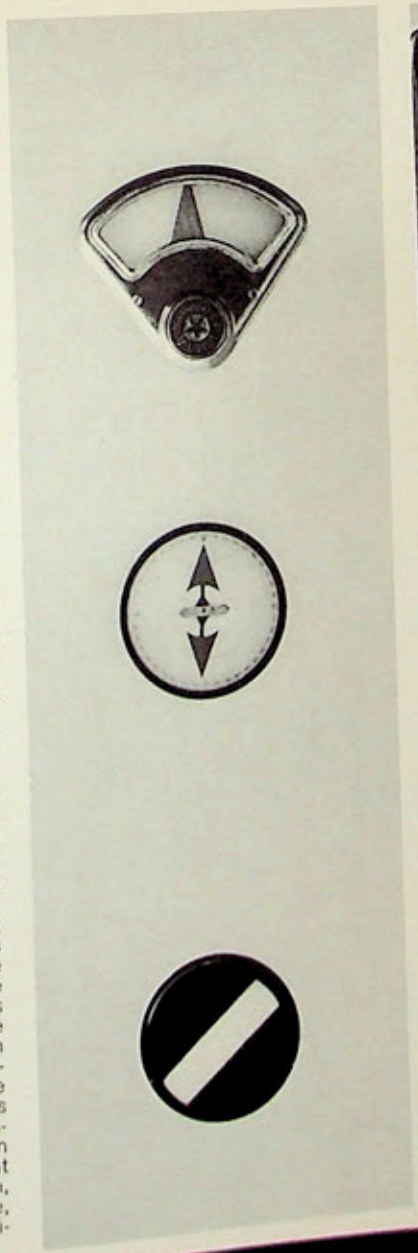
Alain Jouffroy: Mais ça vous amuse? Ce n'est pas au degré de la complicité?

Jean-Luc Godard: Pas du tout, mais c'est intéressant.

Alain Jouffroy: Poursuivons l'exemple de Martial Raysse. Il fait, à mon avis, le même travail qu'a fait Van Dongen qui, surtout en 25, a coïncidé avec une certaine mode et a épousé cette mode... Il l'a épousée si étroitement qu'il n'est plus que le représentant de cette mode, alors que des peintres de beaucoup plus grande envergure comme, disons, Matisse ou Picasso ont toujours traversé la mode mais l'ont toujours dominée. Et vous, dans vos films, par exemple dans « Une femme mariée », on a le sentiment que vous coïncidez avec la mode, mais en même temps, vous créez une espèce de distance à l'égard de la mode — je ne dirais pas un jugement — je ne dirais pas une méfiance, mais une sorte de recul glacial qui donne une dimension de conscience qui vous permet de dominer la mode; vous vous en servez comme matériau, mais jamais avec l'idée de vous confondre avec elle. Alors que les peintres d'aujourd'hui, malheureusement, en grande partie, même s'ils coïncident avec vos recherches, fortuitement ou non, ne dominent jamais tout à fait la mode, qu'ils créent d'ailleurs ou qu'ils contribuent à créer.

Je signe tout, de Ben. « L'alphabétisation. »

Boussole électromagnétique, de Takis. « Une justification de pensée. »



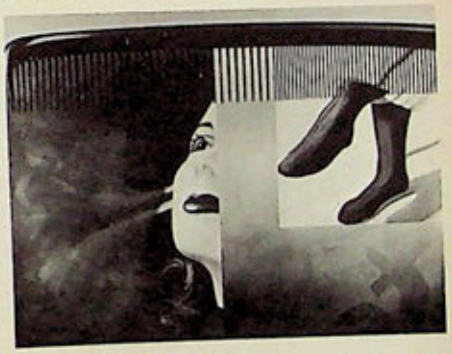
Jean-Luc Godard: Oui, mais ça, c'est comme en politique. Entre celui qui participe à une manifestation parce qu'il est sympathisant et celui qui l'organise, il y a quand même une petite différence. Il faut bien les deux..!

Alain Jouffroy: Dans ce cas là, pour vous, les peintres seraient plutôt des sympathisants..?

Jean-Luc Godard: C'est ça. Ce sont des sympathisants de la réalité, mais pas des organisateurs de la réalité.

Alain Jouffroy: C'est ce que je pense des peintres dont je vous parle. Mais il y a une autre chose que je voulais vous demandez: Quand vous faites le film comme « Masculin féminin », ce n'est plus du tout à la mode que l'on pense, ou seulement comme à un fond, mais à l'actualité... à la brûlure de l'actualité.

The light that won't fail, I, par James Rosenquist. « Dans la brèche qui sépare l'art de la vie. »



Portrait d'Annette, de Giacometti. « Coïncider avec la pensée de chaque être. »

Jean-Luc Godard: J'ai toujours été fasciné par l'actualité. Par exemple, les **Accidents** de Warhol, ça me touche moins. Quand je vois la première page de **France-Soir** avec des accidents... je me suis fait, j'ai déjà reçu ces tableaux. Je n'ai pas besoin de m'y étendre parce que c'est quelque chose qui m'est coutumier. J'ai toujours été attiré, au contraire, par les choses que je ne comprends pas. Par exemple la peinture de Rezvani, je ne la comprends pas... Et l'homme me touche.

Alain Jouffroy: C'est le fait de ne pas comprendre sa peinture qui vous fascine.

Jean-Luc Godard: Je connais un petit peu Rezvani, et il me trouble. J'aimerais beaucoup faire un film sur un peintre dont l'œuvre m'échappe, parce que si elle ne m'échappe pas, je ferais un documentaire, un plaidoyer, ou une émission de télévision où je dirais aux gens: Voilà pourquoi il est génial, voilà ce qu'il y a de bien. Mais je ne veux pas faire ça, je veux entrer dans un monde inconnu. J'ai besoin que ce soit inconnu pour m'approcher. Je suis vraiment comme un explorateur qui connaissant Paris va au Zambèze.

Alain Jouffroy: Pourtant, vous faites beaucoup de films sur Paris.

Jean-Luc Godard: Eh bien, parce que Paris, c'est le Zambèze, pour moi. Dans **Masculin féminin,** ce qui me touche le plus, c'est dans le commentaire quand on dit: « J'interrogeais tous les Français » ce mot là tout à coup... Etant donné que je suis Français, je ne vois pas pourquoi j'irais ailleurs. A un certain moment j'avais envie d'explorer l'Allemagne, le Viet-Nam, Cuba ou l'Algérie. Une des rares envies qui me reste encore, c'est de faire un film sur l'alphabétisation à Cuba, sur les révolutionnaires qui ont fait le coup de feu et qui repartent pour la Sierra Maestra et se transforment en maîtres d'école. C'est-à-dire sur la naissance du langage, parce que les problèmes de langage m'intéressent. Je souffre de ne pas être un cinéaste algérien, parce que moi, cinéaste français, je n'ai pas à faire un film sur l'Algérie. J'ai à faire d'autres choses. Ce sujet doit être traité aujourd'hui par un cinéaste algérien ou par un cinéaste cubain...

Alain Jouffroy: Vous croyez à des limitations nationales?

Jean-Luc Godard: Non, mais je pense qu'en tant que cinéaste français, ça viendrait de l'extérieur et non pas de l'intérieur. Si ce problème m'intéressait, ce serait plus esthétiquement que pratiquement, moins vitalement puisque je ne vais pas m'établir là-bas pour faire un film en Algérie.

Alain Jouffroy: Par exemple, Delacroix faisant « Les femmes d'Alger », pour vous, c'est quelqu'un qui demeurait dans l'esthétisme?

Jean-Luc Godard: Non, pas Delacroix, mais un autre peintre qui, lui, aurait pu en faire.

Alain Jouffroy: Mais je suis sûr que si vous tourniez un film en Algérie, vous ne feriez pas de l'esthétisme.

Jean-Luc Godard: Je veux dire qu'il y a suffisamment de trucs à balayer devant sa porte. J'ai à construire ma propre maison avant d'aller construire celle du voisin... et je crois un peu au nationalisme, mais à un nationalisme de poésie, pas du tout politique: j'aime bien que Delacroix soit français et Beethoven allemand..

Alain Jouffroy: Vous croyez à « l'âme d'un peuple »...?

Jean-Luc Godard: Oui, c'est ça. Je ne peux pas l'exprimer ainsi parce que ça a l'air un peu gros, mais c'est un peu ça.

Alain Jouffroy: Mais quand vous êtes devant vos propres images, êtes-vous dans l'attitude d'un homme qui a l'impression d'avoir construit une œuvre avec des matériaux étrangers à soi ou que exprime la pensée. Quand je repense à mes films, souvent je suis triste à l'idée des choses que j'ai ratées techniquement: alors je n'ai de cesse que je leur trouve une justification de pensée.

Alain Jouffroy: C'est pour ça que certains de vos films ont l'air de continuer les précédents, comme un peintre rattrape des erreurs commises dans un tableau dans le suivant. Encore une autre analogie avec le peintre, non?

Jean-Luc Godard: Oui, mais toute œuvre d'art n'est qu'une suite. Suite de vie. Suite de pensée.

est-ce que vous vous identifiez à toutes vos images comme un peintre peut s'identifier à tous ses tableaux?

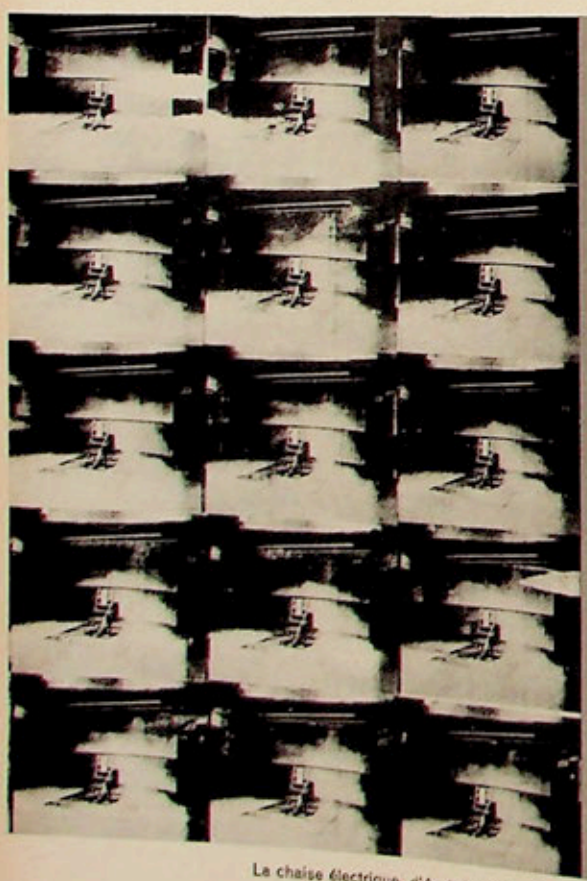
Jean-Luc Godard: Je crois que je m'identifie à une pensée, je reconnais ma pensée, sans plus.

Alain Jouffroy: Mais vous n'émettez jamais aucun jugement de valeur, ni sur vos personnages, ni sur vos images?

Jean-Luc Godard: Si, d'un point de vue strictement technique, comme un romancier qui estime avoir mis un adjectif de trop ou une virgule mal placée. Je peux m'exprimer clairement, techniquement en disant par exemple: — on enlève ce mot là et ça ira, ou c'est cadré trop près, il aurait fallu prendre un autre objectif et cadrer comme ceci, etc...

Alain Jouffroy: Il y a deux personnages en vous: il y a l'auteur qui reconnaît sa pensée, et puis il y a le technicien... Ce sont deux personnages distincts?

Jean-Luc Godard: Ah, non, ils sont constamment mêlés, puisque la techni-



La chaise électrique, d'Andy Warhol. « Il y a suffisamment de trucs à balayer devant sa porte. »

Portrait de jeune fille, de Balthus. « Et comme j'aime bien Albertine... »

Alain Jouffroy : Croyez-vous que la peinture a de l'avenir et qu'elle peut continuer à vivre dans un monde où le cinéma a une action et un rôle de plus en plus grands? Où le pouvoir de l'image cinématographique est évidemment, du point de vue des émotions, des sentiments etc, mille fois plus fort que celui des tableaux?

Jean-Luc Godard : Moi, je trouve que le cinéma est en train de disparaître et qu'il se jette dans le grand fleuve de la télévision. — Ce qu'on a appelé le cinéma, ce que les dictionnaires appellent le cinéma a presque complètement disparu et dans deux cents ans... — ça sera comme la marine à voile pour nous, la navigation existe toujours, mais ce n'est plus « la marine à voile ».

Alain Jouffroy : Ça m'a toujours étonné qu'un homme comme vous, complètement ouvert au monde, tout en étant complètement refermé, centré sur soi... (et cette contradiction lancinante se voit dans tous vos films) n'éprouve pas le besoin d'entrer dans un phénomène aussi contemporain que la peinture, qui est aussi contemporaine que la guerre du Viet-Nam et les livres qu'on écrit aujourd'hui...?

Jean-Luc Godard : Ça vient de ce que je suis un peintre...

Alain Jouffroy : Donc, j'ai raison de dire que vous êtes un peintre? Je ne délire pas?... Je me suis obstiné à croire cela, mais c'est par référence à la peinture que je l'ai déduit.

Jean-Luc Godard : Dans mes critiques, j'aimais bien l'expression un peu naïve de « peinture de la réalité » — Je suis un peintre de la réalité.

Alain Jouffroy : Mais pas réaliste?

Jean-Luc Godard : Pas réaliste, non.

Alain Jouffroy : Vous connaissez la peinture surréaliste? Vous l'aimez?

Jean-Luc Godard : Pas tout, j'aime bien Max Ernst, Salvador Dali et surtout Balthus.

Alain Jouffroy : Pourquoi aimez-vous Balthus?

Jean-Luc Godard : Parce que j'aime bien les petites filles ou les jeunes filles.

Alain Jouffroy : L'érotisme?

Jean-Luc Godard : Non, ça me gêne un peu, mais j'aime Balthus comme j'aime Proust. Pour moi c'est à peu près pareil — cela m'évoque tout un monde — mais si je pouvais imaginer aussi précisément les romans de Proust, ça me gênerait probablement... mais c'est comme le tableau de Renoir: une petite fille avec une grande chevelure rousse, pour moi c'est Albertine de Proust...

Alain Jouffroy : C'est comme ça que vous vous représentez Albertine?

Jean-Luc Godard : Oui, et comme j'aime bien Albertine...

Alain Jouffroy : Vous aimez les tableaux en fonction d'une pensée ou d'une image de rêve?

Jean-Luc Godard : Pas forcément. Albertine c'est un exemple précis.

Alain Jouffroy : Vous disiez l'autre jour que ce saut de la pensée, c'est ce qui vous émouvait chez les écrivains. Chez un peintre vous ne voyez pas le « saut de la pensée »?

Jean-Luc Godard : Je me sens une vocation: je me sens un romancier raté et j'en souffre même quand j'écris une lettre, à une fille ou à mon père, je la rédige comme un roman et ça m'épuise. Quand j'écris à une femme « Je t'aime »... je ne peux pas le lui dire sans chercher à définir les mots, ensuite à définir les femmes et même à définir la littérature... alors ça n'en finit plus... Je lui colle un bout de poème d'Eluard ou une chose comme ça en disant: voilà à peu près ce que je ressens. C'est pourquoi je préfère faire du cinéma parce qu'il n'y a pas cette torture de la définition que je sens devoir exister quand on fait de la littérature. Il y a deux sujets de film que j'aimerais traiter: c'est la journée (pas la vie) d'un écrivain, et, au contraire, la vie d'un peintre.

Alain Jouffroy : Pourquoi? Parce que la vision du romancier vous paraît liée à l'instant?

Jean-Luc Godard : Non, mais elle est liée à un certain effort... unique. Tandis que chez un peintre elle fait partie de la vie. Le peintre est un représentant de la vie tandis qu'un romancier est un critique de la vie: c'est plus difficile et plus ingrat de critiquer, mais en même temps c'est plus beau.

Alain Jouffroy : Vous ne reconnaissez pas le caractère critique des œuvres de certains peintres?

Jean-Luc Godard : Si, il y est, mais pas comme un a-priori. — Un peintre n'est pas forcé de penser. Si vous voulez, je ne crois pas qu'un romancier puisse être un crétin. Je pense qu'un grand peintre peut être un crétin.

Alain Jouffroy : Vous sous-estimez un peu la peinture, non?

Jean-Luc Godard : Ça a l'air péjoratif, mais je veux dire qu'un peintre doit être intelligent mais qu'il est délivré de l'intelligence — tandis qu'un romancier ne sera jamais délivré de l'intelligence...

Alain Jouffroy : Peu de chances, en effet: il est rongé par elle.

Les femmes d'Alger dans leur appartement, de Delacroix. « Un nationalisme de poésie. »

Objet hors vue, par Daniel Pommereuille. « Un choc total. »

Lambeaux d'avenir, de Serge Rezvani. « Sur un monde inconnu. »

Jean-Luc Godard: Voilà, c'est ainsi que je le ressens. Ça ne veut pas dire qu'un peintre ne sera pas rongé du tout, mais pas par ça. Il y a un moment où les romanciers et les peintres se rejoignent — je le comprends quand j'écris des lettres, c'est-à-dire que j'aime bien la sensation de former quelque chose sur une toile ou une page blanche — c'est pour ça que les gens écrivent, je crois, et c'est pour ça que les peintres peignent, c'est par là qu'ils se rejoignent: par la page blanche.

Alain Jouffroy: Pour le plaisir de voir apparaître quelque chose dans un espace vide?

Jean-Luc Godard: Vide... enfin, voir apparaître des signes...

Alain Jouffroy: Comme les mouvements de Michaux?

Jean-Luc Godard: C'est ça... des signes comparables à ceux de Michaux.

Alain Jouffroy: Vous connaissez la célèbre histoire de Giacometti? Vous savez qu'il était d'abord sculpteur surréaliste, puis brusquement il s'est aperçu

Votre Portrait, par Tetsumi Kudo. « Etre un peintre de la réalité, pas un réaliste. »

qu'en créant et en inventant des formes, en associant les éléments d'un univers imaginaire, il se coupait de quelque chose d'essentiel. Alors, il a eu une expérience absolument capitale qu'il racontait tout le temps, chaque fois qu'on l'interrogeait sur sa peinture. Il disait: un jour je suis allé au Cinéac Montparnasse, et bizarrement, en regardant les images des actualités, je n'ai plus pu interpréter les noirs et les blancs comme des personnages, mais je les ai vus comme des taches en mouvement. Il a été terrifié, il n'a pas pu le supporter, et en sortant dans la lumière du Boulevard Montparnasse, il a eu le sentiment qu'il voyait pour la première fois... le **réel**. Mais il a éprouvé un tel choc, précisément à cause de la dissociation des images sur l'écran et à cause du contraste de l'évidence de la présence des êtres dans un espace réel, qu'à partir de ce moment, il n'a pensé qu'à une seule chose: coïncider avec la pensée de chaque être dans l'espace et s'approcher de ça par le regard, par les yeux, sans jamais pouvoir y arriver parce qu'il estimait que tous ses tableaux étaient ratés...

Suzanne et les vieillards, de Martial Raysse. « Ça, j'aime beaucoup. »

Jean-Luc Godard: On pense tous ça à des degrés divers et variés..!

Alain Jouffroy: Vous avez eu une expérience de cet ordre?

Jean-Luc Godard: Non, pas aussi nette, mais en ce moment j'ai un peu cette sensation-là.

Alain Jouffroy: Quand vous vous promenez dans la rue, quand vous regardez cette rue, comment la voyez-vous?... Comme un cinéaste, comme un peintre ou comme **vous** — je veux dire indépendamment de toute idée d'art?

Jean-Luc Godard: Ça m'intéresse, et tout à coup je me dis: c'est le film que je n'arriverai jamais à faire...

Alain Jouffroy: Donc vos films vous paraissent des approximations dérisoires par rapport à ce que vous vivez tous les jours?

Jean-Luc Godard: Oui, mais dans ce dérisoire même, il y a une grandeur... Il faut l'art, l'art est la conscience...

Alain Jouffroy: Vous considérez l'art comme un échec?

Jean-Luc Godard: Non, parce qu'en faisant de l'art, il y a quelque chose de plus vrai que l'idée fausse que je m'en fais.

Alain Jouffroy: Rauschenberg dit une chose qui me semble s'appliquer assez bien à vous: un peintre est un homme qui travaille dans la brèche qui sépare l'art de la vie. C'est un peu ça que vous pensez?

Jean-Luc Godard: J'ai toujours dit que le cinéma n'était ni l'art, ni la vie... c'est ce qui fait le va-et-vient...

Alain Jouffroy: Vous êtes tout à fait d'accord?

Jean-Luc Godard: Oui, je me le suis exprimé à moi-même il y a deux ou trois ans, et je le pense de plus en plus.

Alain Jouffroy: Il ne vous arrive jamais de ressentir ce que certains jeunes peintres, comme Dietmann, Kudo et Pommereulle, appellent le « Flash »? Ils appellent « Flash » — c'est une expression de photographe appliquée à la peinture — un choc total devant un certain objet. Ils ont l'impression de perception globale de l'objet sous toutes ses facettes, pas d'une manière cubiste et analytique, mais d'une manière synthétique, totale, avec la lumière qui l'entoure et l'événement auquel elle correspond, le moment dans lequel il surgit. Soudain, ils se disent: Voilà, ça y est, c'est ça que je veux! ce qui explique que certains peintres abandonnent la peinture et fassent des objets. D'une certaine manière, l'attitude de ces peintres dépasse la peinture et le cinéma, parce qu'ils veulent voler la réalité — mais la voler littéralement et la restituer avec son contexte et son entourage, sa lumière, et reproposer de la voir. C'est-à-dire suggérer au spectateur: Allez-y, ayez le « flash ». Moi, par exemple, j'ai éprouvé

La Cascade, de René Magritte. « En territoire ennemi. »

quelquefois ce « flash » et ce n'est pas uniquement par sympathie. J'arrive à coïncider avec leur vision et je crois que c'est une forme d'art possible qui est précisément, non plus dans la brèche qui sépare l'art de la vie, mais dans la vie seulement — et ce n'est pas de l'anti-art parce qu'ils ne sont pas anti-artistiques comme les dadaïstes, au contraire ils sont très hostiles à ça. Ils sont littéralement fascinés par l'évidence, le surgissement des choses. C'est cette évidence qu'ils voudraient illuminer, c'est-à-dire le mécanisme de la perception et l'objet en même temps. En regardant vos films, on a ce sentiment quelquefois: on voit apparaître, dans certains plans, un objet.

Alain Jouffroy: Et la lettre « Z » — qui se trouve comme par hasard dans le dernier plan du film?

Jean-Luc Godard: Oui: je m'en suis aperçu à la première projection, après un mois de montage où j'ai vu le plan tous les jours. J'ai dit à la monteuse: « C'est drôlement chouette quand même, on a la dernière lettre de l'alphabet. »!

Alain Jouffroy: Vous savez que ça se rapproche de l'aventure de l'écriture automatique, des « Champs magnétiques » de Breton et Soupault?

Jean-Luc Godard: Je suis fasciné par l'écriture automatique... J'ai souvent dit quand on m'interrogeait sur l'improvisation: Ce n'est pas de l'improvisation, c'est de l'écriture automatique.

Alain Jouffroy: Et vous savez ce qu'est l'écriture automatique? C'est le murmure de la pensée libérée du contexte extérieur. Il vous arrive certainement, à vous, encore plus qu'à d'autres, d'entendre des phrases qui vous traversent la tête. Il s'agit de faire continuer cette voix qui dit ces phrases...

Jean-Luc Godard: C'est ça, mais c'est tout un travail...

Alain Jouffroy: ... Terrifiant et qui peut mener à la folie.

Jean-Luc Godard: Naturellement.

Alain Jouffroy: Il y a des gens qui sont allés jusqu'au bout et qui y sont tombés... Breton, lui, n'y est pas tombé.

Jean-Luc Godard: Il y a des psychologues qui m'ont dit après avoir vu mes derniers films (et ça me fait un petit peu peur) que c'était des œuvres de schizophrène...

Alain Jouffroy: A cette différence près, c'est que vous dominez complètement votre matériau...!

Jean-Luc Godard: En parlant avec vous, je n'ai pas l'impression d'être schizophrène. Mais quand je parle à des gens, j'ai souvent l'impression de l'être, je le sens physiquement. C'est ce que j'avais fait exprimer à Belmondo dans « Pierrot le fou ». J'ai l'impression de plusieurs machines qui marchent séparément dans ma tête et si j'y pense, je suis perdu, parce qu'elles vont se bloquer.

Alain Jouffroy: La seule solution pour ne pas bloquer vos machines, c'est sans doute de les faire fonctionner à plein rendement. En l'occurrence, vos machines émettent des signaux, qui sont vos films.

Jean-Luc Godard: C'est ça: les peintres envoient des signaux, les cinéastes envoient des signaux, nous essayons tous d'envoyer des signaux. Le cinéma va sans doute mourir, mais la télévision va servir de canal pour continuer à les

A furieux coups de reins, de Martial Raysse. « L'expression technique d'une pensée. »

Dans **Masculin féminin,** quand la fille se défend, quand elle dit: « Ça ne vous regarde pas, ça ne vous regarde pas », hostile et butée... elle tient une pomme dans la main! J'ai eu le « flash » devant cette pomme. Vous ne trouvez pas que cette pomme a en elle-même une signification qui éclaire la scène?

Jean-Luc Godard: Non, ça n'est pas venu comme ça, mais je comprends très bien ce que vous voulez dire.

Alain Jouffroy: Est-ce inconscient de votre part? La fille mangeait cette pomme par hasard?

Jean-Luc Godard: C'était plutôt pour composer une nature morte.

Miner le terrain

Suite de la page 41

émettre. C'est la guerre: dans cette guerre, les écrivains sont les plus exposés. On emprisonne les écrivains, on emprisonne plus rarement les peintres, on n'emprisonne jamais les cinéastes. Nous vivons tous en territoire ennemi. Mais il faut miner le terrain, et la seule manière de le miner c'est de continuer à émettre jusqu'au bout des signaux. Il n'y a rien à faire d'autre. C'est notre seule justification de pensée, et notre seule condition de survie. Si les signaux cessaient d'être émis, nous n'existerions pas.

Giorgio Vasari

Suite de la page 9

Bien que ces fresques de Vasari aient pour programme ambitieux de célébrer la gloire du métier d'artiste, elles ont un caractère plus intime que toutes les autres séries de peintures qu'on lui doit. Nous songeons, par exemple, aux allégories politiques et aux scènes de bataille qui décorent le Palazzo Vecchio à Florence et sont des échantillons d'un art officiel tout entier consacré à louer le gouvernement absolu de Cosme Ier de Médicis. Les fresques de la maison de Vasari sont au contraire pénétrées de poésie et d'un humour discret, qualités qu'on retrouve aussi souvent à la lecture des *Vite de' Pittori*. Elles nous révèlent donc un aspect de sa personnalité artistique qu'on a trop facilement tendance à oublier quand on ne considère que ses autres œuvres.

Si l'on cherche les exemples qui ont pu amener Vasari à représenter, pour orner sa maison, les exploits et les figures des grands maîtres du passé et de son temps, on trouve au XVe siècle déjà, dans le traité d'architecture d'Antonio Filarete, la description d'une décoration semblable dans la demeure d'un artiste: ce traité fut vraisemblablement composé entre 1451 et 1464, et il était connu de Vasari. Filarete y décrit une ville idéale, Sforzinda, où la maison de l'architecte contient des peintures murales consacrées aux merveilles de l'architecture dans le monde, et aux portraits des grandes figures créatrices et légendaires qui ont illustré l'histoire des divers arts.

Les peintures de la maison de Mantegna à Mantoue ont disparu, et nous n'en connaissons pas le sujet; mais celles de la maison de Jules Romain, également à Mantoue, viennent d'être en partie dégagées des repeints modernes. Elles constituent un hommage à la famille des Gonzague et célèbrent la grandeur de l'état et la majesté du prince. La bizarre décoration de la façade de la demeure de Lelio Orsi, à Reggio nous est connue aujourd'hui par des dessins du maître et par une gravure très rare. Mais ni là, ni dans le somptueux palais de Leone Leoni à Milan, le peintre n'avait pris pour thème les beaux-arts.

Vasari lui-même, en revanche, peignit entre 1542 et 1548 quatre pièces dans la maison qu'il possédait à Arezzo, et on y trouve déjà les mêmes sujets que dans ses fresques de Florence, bien que la disposition en soit différente: des anecdotes tirées de la vie des artistes, des représentations allégoriques des arts et des portraits de peintres.

La tradition iconographique à laquelle appartiennent les fresques de la maison de Vasari se continue au XVIe siècle par celles qui décorent le palais du peintre Federico Zuccari à Rome. Et elle ne meurt d'ailleurs pas dans les siècles qui suivent. Ces thèmes empruntés à la théorie des beaux-arts se retrouvent jusqu'à nos jours, en particulier dans la peinture de chevalet.

Si vous voulez en savoir davantage

Reportez-vous tout d'abord à l'ouvrage de F. Bocchi, « Le Bellezze della città di Firenze », éd. G. Cinelli, Pistoia 1678. Parmi les publications récentes, vous pouvez lire « Die Quellen der Pictura-Allegorien », de M. Winner (Cologne, 1957), le livre de P. Barocchi, « Vasari Pittore » (Milan, 1964), enfin l'étude de W. Prinz, « Vasari Sammlung von Künstlerbildnissen », actuellement sous presse (Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. Sonderheft. Florence, 1966) dont M. W. Prinz a bien voulu communiquer le manuscrit à l'auteur de l'article que vous venez de lire.

VENTE À VERSAILLES

Me Blache - 5 rue Rameau, Versailles - 950 55 06

Mardi 7 juin à 21 h.

Objets d'art - Pendules - Cartels - Soupière du XVIIIe siècle

Très beaux tableaux anciens des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles

par: Brueghel - David - Mostaert - Oudry - Pillement - Rubens - Coninxloo - Arellano - Floris

Reliure à la grande dentelle de Padeloup aux Armes de Madame Victoire

Très beaux meubles des époques Louis XV, Louis XVI et Empire

Certains estampillés des Maîtres Ebénistes: Chenevat - Dautriche

Fromageau - Guignard - Heckel - Malle - Roentgen - Rubestuck - Saunier - Stumpff - Veaux

Très importants tableaux modernes par

BOUDIN - BRAUNER - BUFFET - CHÉRET - DERAIN - VAN DONGEN - RAOUL DUFY - FORAIN

FRIESZ - GAUGUIN - GUILLAUMIN - HARTUNG - HERBIN - KISLING - KLEE - LA FRESNAYE

LAPICQUE - LEBASQUE - LEBOURG - LUCE - H. MARTIN - MATHIEU - MONET

MONTEZIN - MONTICELLI - PASCIN - PUY - UTRILLO - VALTAT - VLAMINCK - ETC.

Collier en brillants - Brillant de 13 carats - Bracelet en brillants.

Papiers peints - Tapis d'Orient - Tapis de la Savonnerie

Exposition: les 2 - 3 - 4 - 5 - 6 de 9 h. à 12 h. et de 14 h. à 18 h. et le mardi 7 juin de 9 h. à 12 h.

L'ŒIL du décorateur

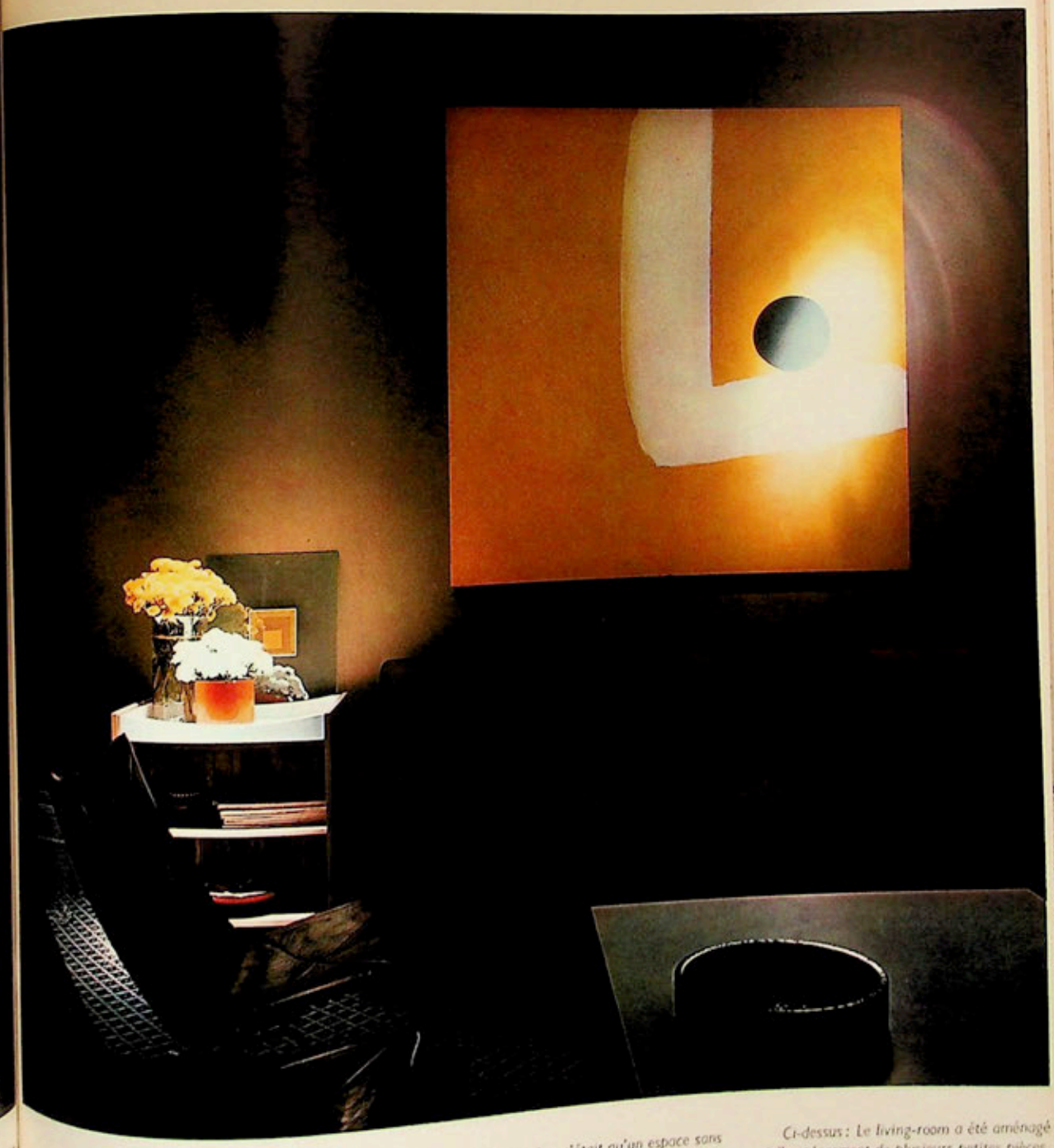
43

Décoration
Formes nouvelles
Styles d'aujourd'hui

La maison d'un architecte anglais

Photographies Marc Lavrillier

Un jeune architecte anglais, Patrick Garnett, a transformé une vieille maison de Londres pour y vivre avec sa famille. Il a réalisé cet aménagement avec ses collaborateurs de la firme Garnett, Cloughley, Blackemore & Associates. Leur ami David Hicks s'est chargé de la décoration; ils ont aussi travaillé avec lui à différents projets, notamment la maison de Lord Mountbatten à Londres, et le restaurant récemment ouvert à Covent Garden, « The Garden » (que nous montrerons dans un prochain numéro de *L'Œil*). Ici, le problème était d'aménager, à la place d'une série de pièces très petites, un espace harmonieux, bien proportionné, agréable à habiter et facile à entretenir, en tenant compte de la présence d'un jeune enfant, et aussi des nécessités professionnelles. Les propriétaires précisent que le tout a été exécuté avec un minimum de frais.



Page ci-contre: Le palier n'était qu'un espace sans intérêt. David Hicks lui a donné son style avec une table recouverte d'une étoffe au tissage rugueux, souligné d'un galon qu'on retrouve sur les murs. Store à l'italienne en cretonne imprimée.

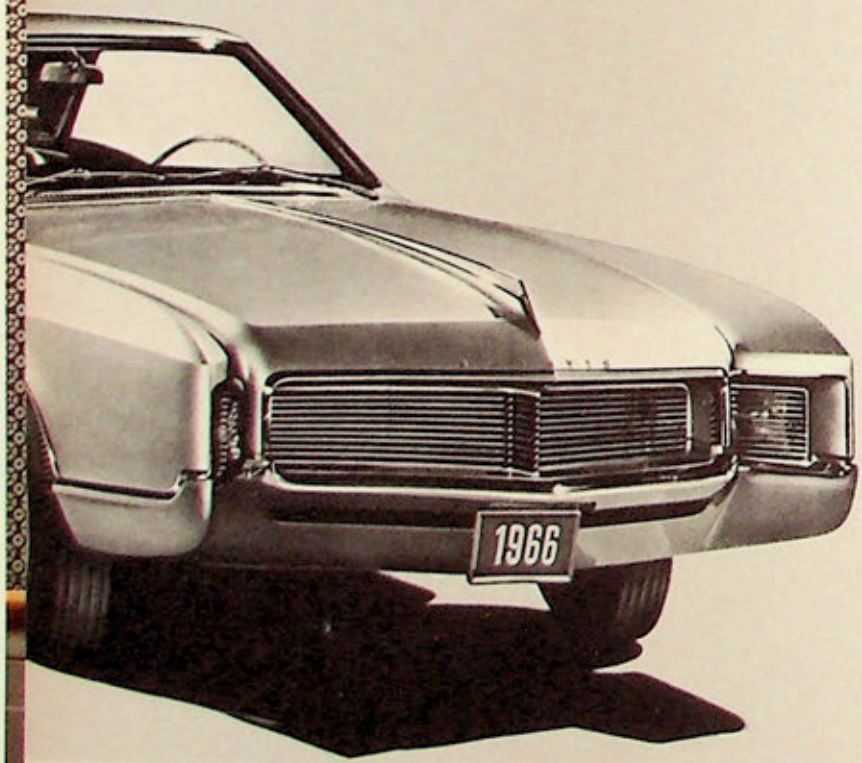
Ci-dessus: Le living-room a été aménagé à l'emplacement de plusieurs petites pièces. Sur les murs peints de couleur sombre, des effets d'éclairage contrasté font ressortir les objets et les tableaux abstraits.

Page ci-contre: Les architectes et le décorateur ont réalisé ensemble une salle à manger à la fois pratique et gaie, sans recourir à des éléments coûteux. La pièce est séparée de la cuisine par des portes coulissantes. Une cotonnade imprimée recouvre les murs. David Hicks a dessiné lui-même la desserte.

Ci-dessus: Un autre aspect du living-room. Les stores, avec leurs lamelles horizontales rehaussées de deux bandes de galon, sont devenus un élément de décor. Les grilles rectangulaires des radiateurs forment un contre-point géométrique aux petits motifs du tapis, dessiné par David Hicks.

en choisir une, c'est regretter (un peu) les autres !...

La calandre étincelante et les phares charmeurs,
elles attendent chez votre concessionnaire G.M.,
le conducteur de leurs rêves.
Vous peut-être... Allez donc leur rendre visite.
Jouez au propriétaire.
Inspectez, examinez, scrutez, éprouvez, admirez,
mais surtout essayez-les ! Toutes sauront si bien vous séduire
que vous ne saurez plus laquelle choisir.
Quand, la raison revenue, vous achèterez celle
qui vous va comme un gant, vous n'aurez plus qu'un regret :
ne pouvoir acheter les autres, toutes les autres.



Oldsmobile
Cutlass à partir de 34.000 F
Toronado à partir de 52.088 F

Buick
Skylark à partir de 35.208 F
Riviera à partir de 49.892 F

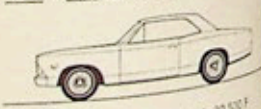
Cadillac
à partir de 55.850 F.

Chevrolet
Caprice à partir de 38.407 F

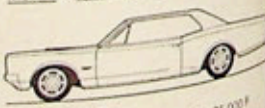
Corvette
à partir de 46.000 F

Corvair
Monza et Corsa - 6 cyl. - 15 CV
Vignette 150 F à partir de 24.000 F

Chevy II
Nova et Super Sport à partir de 24.940 F



Chevelle
Malibu et Super Sport à partir de 30.530 F



Pontiac G.T.O.
Plus de 200 km/h à partir de 35.000 F

Les prix indiqués
sont ceux valables
avec équipement complet
et s'entendent
départ entrepôt + T.L.

La plupart de ces voitures sont équipées de :
boîte automatique - direction et freins assistés - sièges et glaces électriques - pont auto-bloquant - radio AM-FM - antenne électrique - dégivreur arrière - volant télescopique et réglable - roues sport - air conditionné...

chevrolet / pontiac / buick / oldsmobile / cadillac

Ces voitures sont une production General Motors. Fabriquées aux Etats-Unis, elles sont importées par General Motors (France) et distribuées par 400 concessionnaires et agents qui assurent le service après-vente.

General Motors
GM
FRANCE

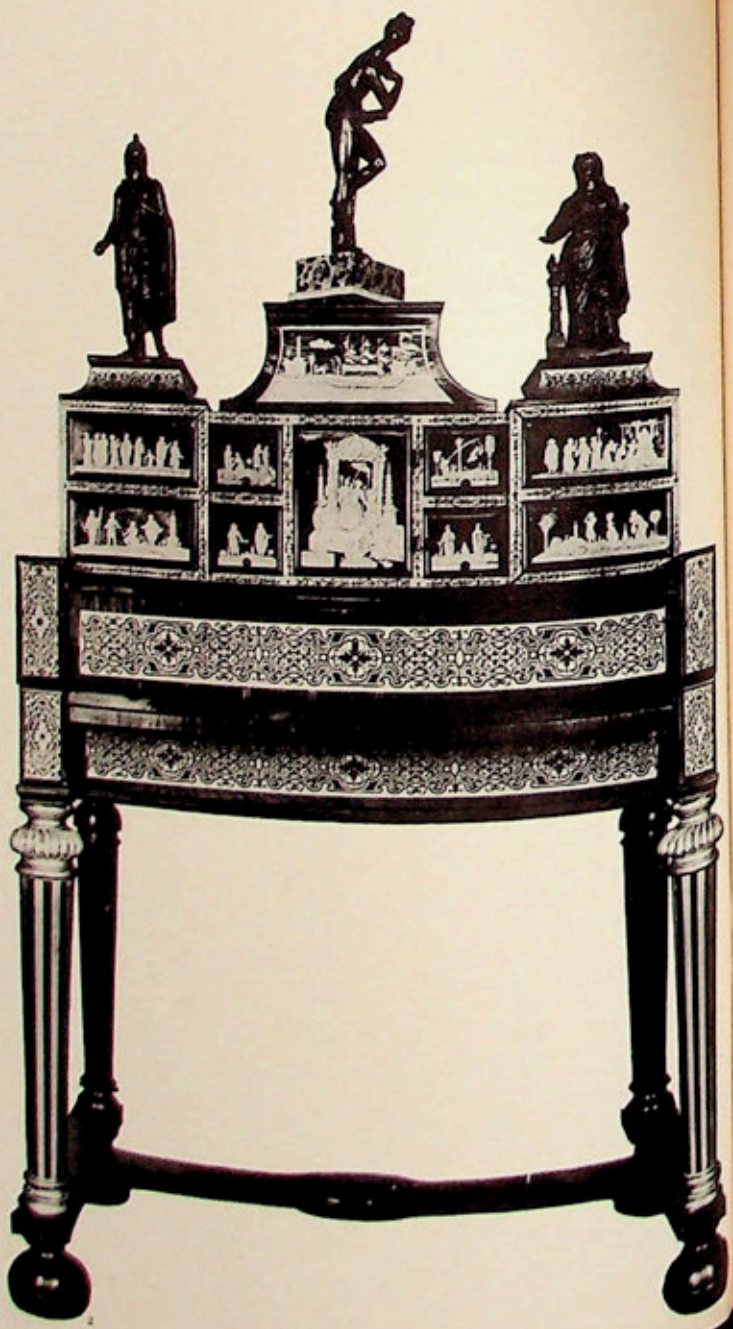
General Motors (France) 56 à 60, avenue Louis-Roche, 92 - Gennevilliers - Tél. : 733-10-40

Sous le signe de Claude-Nicolas Ledoux

Le Salon des décorateurs français et des antiquaires

Claude-Nicolas Ledoux a inspiré aux décorateurs et aux antiquaires la cité idéale et éphémère qu'ils ont élevée à l'orée du bois de Boulogne pour y présenter cette année leur salon. Ledoux a imaginé des villes, des variations architecturales sur la sphère, la pyramide, les arcs de triomphe. Il a aussi réalisé pour les personnages les plus en vue de son temps, des hôtels et des pavillons, des châteaux, des « folies », des jardins et des parcs. Son œuvre exprimait l'invention, les curiosités, les audaces d'un visionnaire, et aussi un sens du style, de la mesure, de l'élégance ornementale, qui a marqué le goût en France à la fin du XVIII^e siècle.

Le Salon de la Porte Maillot pouvait donc accueillir, sous le signe de Ledoux, les meubles les plus précieux, les objets les plus rares, sans limitation d'époque, dans un cadre où des éléments décoratifs très divers trouvent leur place, mais dont l'esprit donne à l'ensemble son unité et son charme.



1. Ces panneaux font partie d'une très belle boiserie d'époque Louis XVI, dite « des Quatre Continents », d'après Ledoux. Au milieu d'un décor sculpté d'une qualité exceptionnelle, un lion et un chameau évoquent ici l'Afrique et l'Asie, tandis que l'Europe et l'Amérique sont représentés par un cheval et un caïman. *J. & H. Barroux*, 6, avenue d'Eylau. *Jansen*, 9, rue Royale.

2. Bureau à glissière d'époque Louis XIV, incrusté d'étain. Ce meuble à secret, d'un remarquable travail, comporte un étonnant décor de chinoiseries représentant des fêtes, des concerts et aussi des scènes de torture autour du panneau central qui montre la réception des ambassadeurs occidentaux par l'empereur de Chine. *Roche et Rotil*, 279, rue Saint-Honoré.

3. Très rare applique en argent faisant partie d'une paire, exécutée à Hambourg, vers 1660. *Jacques Kugel*, 7, rue de la Paix.

Sous le signe de Ledoux

Sous le signe de Ledoux

4. Lustre Louis XVI en bronze doré avec pendentifs de cristal taillé. *Delisle*, 4, rue du Parc-Royal.

5. Applique du XVIII[e] siècle en bois doré, sculpté de volutes, de congélations et de fruits autour d'un masque de faune. *Gallet*, 23, rue Oudinot.

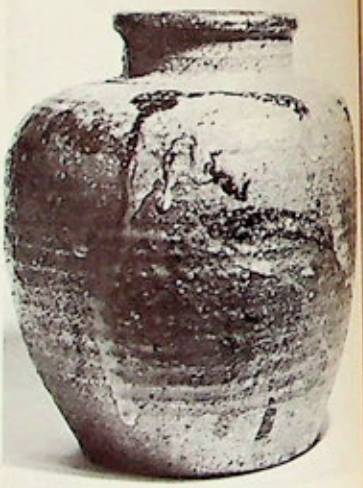
6. Guéridon à deux plateaux en acajou et loupe d'orme, de A. Weisweiler. L'accord des deux essences de bois et la qualité de ciselure des bronzes sont caractéristiques de ce grand ébéniste, fixé à Paris au début du règne de Louis XVI et reçu maître en 1778. *Didier Aaron*, 55 avenue Kléber.

7. Le Salon des Décorateurs présente une brillante illustration de l'œuvre de Ledoux au début de sa carrière, avec les superbes boiseries qu'il réalisa en 1762 pour le Café Militaire, près du Palais Royal.

8. Vitrine en acajou et bronze doré ciselé, portant l'estampille de Jacob. C'est un bel exemple de l'art de cet ébéniste qui fut l'un des premiers à créer des meubles en acajou. Au-dessus, « Jeune fille à l'oiseau », début du XIX[e] s. *Mercier Frères*, 100, faubourg Saint-Antoine. Sur le marbre, deux potiches en porcelaine de Paris. A l'intérieur, au centre, un vase de Sèvres entre deux coupes de cristal et bronze doré. Plus haut, assiettes en porcelaine de Schœlcher. XVIII[e] siècle. (Collection Lecomte-Ullmann.)

9. Pot à thé provenant de Kyoto. Travail japonais du XVII[e] siècle. *Michel Beurdeley*, 4, rue de l'Elysée.

10. Fauteuil d'époque Louis XVI, estampillé de Blanchard, faisant partie d'un ameublement de salon en bois sculpté et doré au très fin décor de feuilles d'acanthe, de baguettes enrubanées et de perles. L'ensemble comprend 10 fauteuils à médaillons et un canapé corbeille reposant sur 6 pieds. *Jansen*, 9, rue Royale.



9

10

11. Plat de Castel Durante à décor de trophées jaunes et ocres sur fond bleu, entourés d'une guirlande de lauriers verts. Vers 1530. Diamètre: 22,5 cm. *Alauvine*, 42 avenue Kléber.

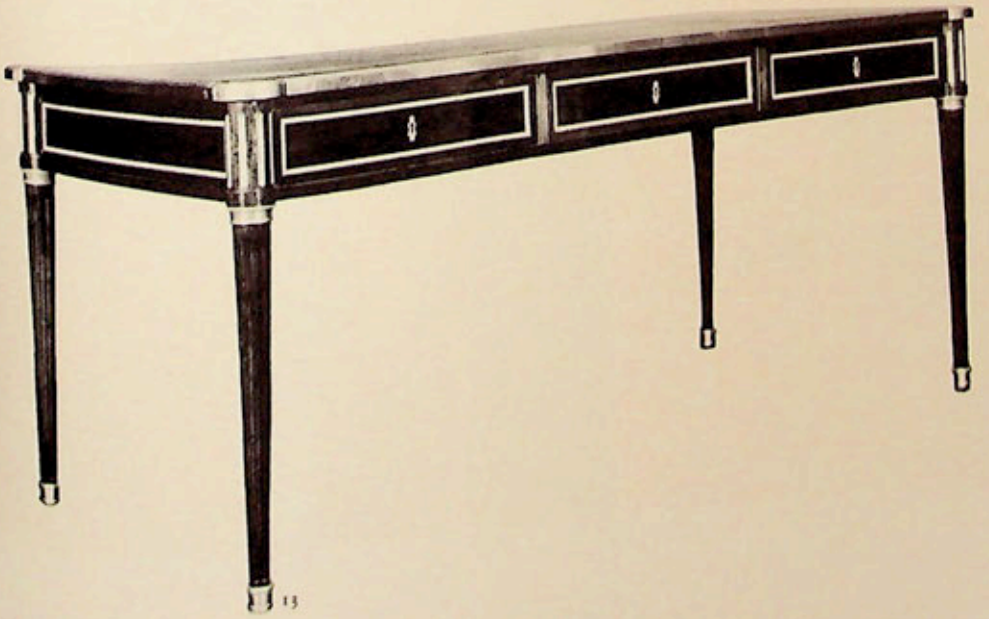
12. Jean Brueghel de Velours: Vase de fleurs. Cuivre, 34,3×27 cm. *Galerie Pardo*, 160, boulevard Haussmann.

13. Ce bureau Louis XVI en acajou de Cuba, verni au tampon, est la fidèle reproduction d'un modèle créé par Pafrat, maître réputé qui travailla notamment pour la reine Marie-Antoinette. Il se signale à la fois par la finition parfaite de l'ébénisterie et par la qualité des bronzes reciselés à la main. *Maurice Rinck*, 8, passage de la Bonne-Graine.

Sous le signe de Ledoux

11

12



13

14. Vase de cristal « Sylphe ».
Dawn, 32, rue de Paradis. Nappe brodée de roses. *Porthault*, 18, avenue Montaigne.

15. Assiette et légumier « Alcora bleu », pâte céladon. *Raynaud*, 50, rue de Paradis. Papier peint de *Turquetil*, 7, rue Maurice Grandcoing, Ivry.

16. Verres du service « Lozère » uni. *Cristalleries de Saint-Louis*, 30, rue de Paradis. Papier velours « Soie Miroir », de *Follot*.

17. Service « Richelieu », noir et or. *Bernardaud*, 32, rue de Paradis. Papier peint de *Dumas*, 67, rue Robespierre, Montreuil.

18. Le vase en cristal « Castille » (hauteur 28 cm) est la dernière création de *Lalique*, 11, rue Royale.

19. Assiette et tasse à café « Vannerie » blanc. *Bernardaud*, 32, rue de Paradis. Papier velours à rayures ton sur ton de *Follot*, 43, boulevard Diderot.

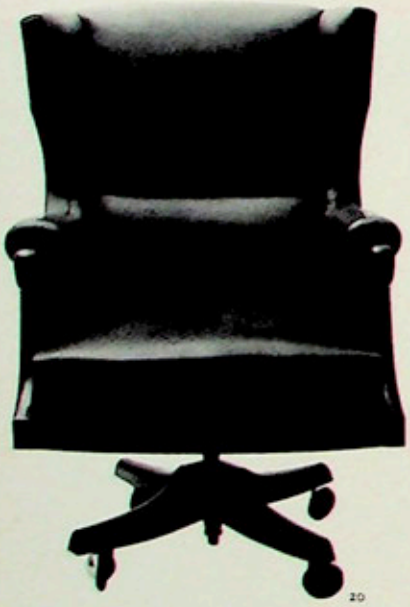
Sous le signe de Ledoux

Sous le signe de Ledoux

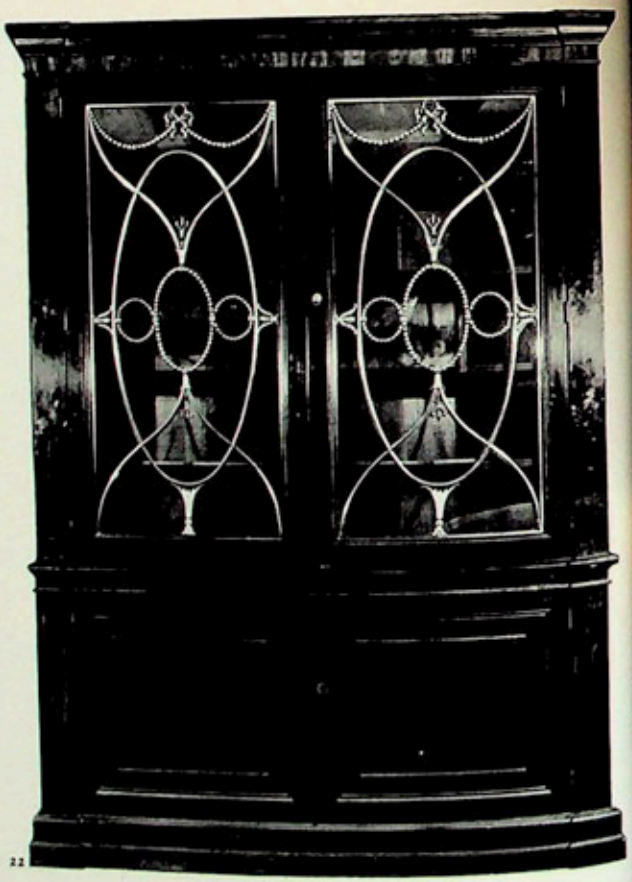
20. Fauteuil de bureau pivotant en acajou, recouvert d'agneau glacé. *Henri Béchard*, 17, rue du Cherche-Midi.

21. Bergère et pouf en bois sculpté d'époque Louis XV. L'ensemble est recouvert de toile de laine blanche et grège. *Sermadiras de Pouzols de Lile (Galerie Maison et Jardin)*, 38, rue de Courcelles.

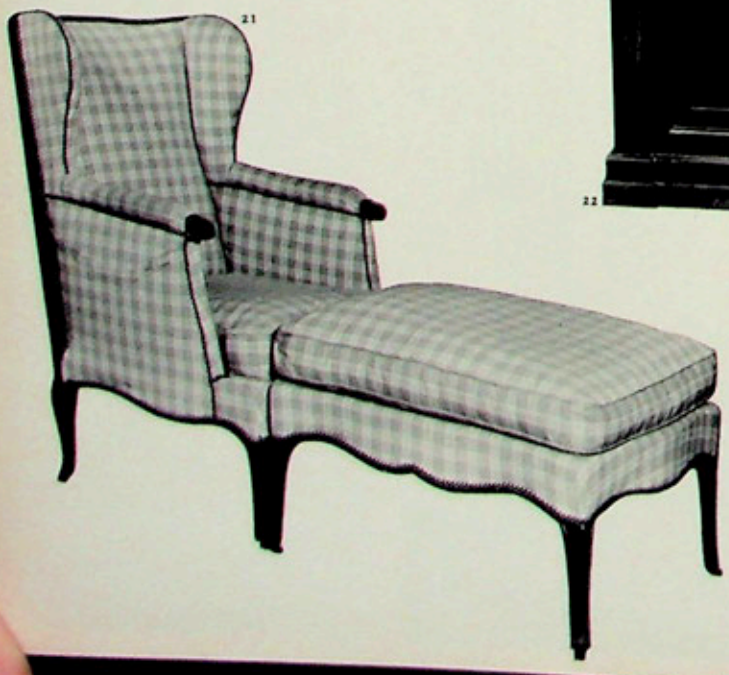
22. Bibliothèque anglaise en acajou et cuivre du début du XIX^{e} siècle, faisant partie d'une paire. *Raoul Guiraud*, 90, rue de Grenelle.



20



22



21

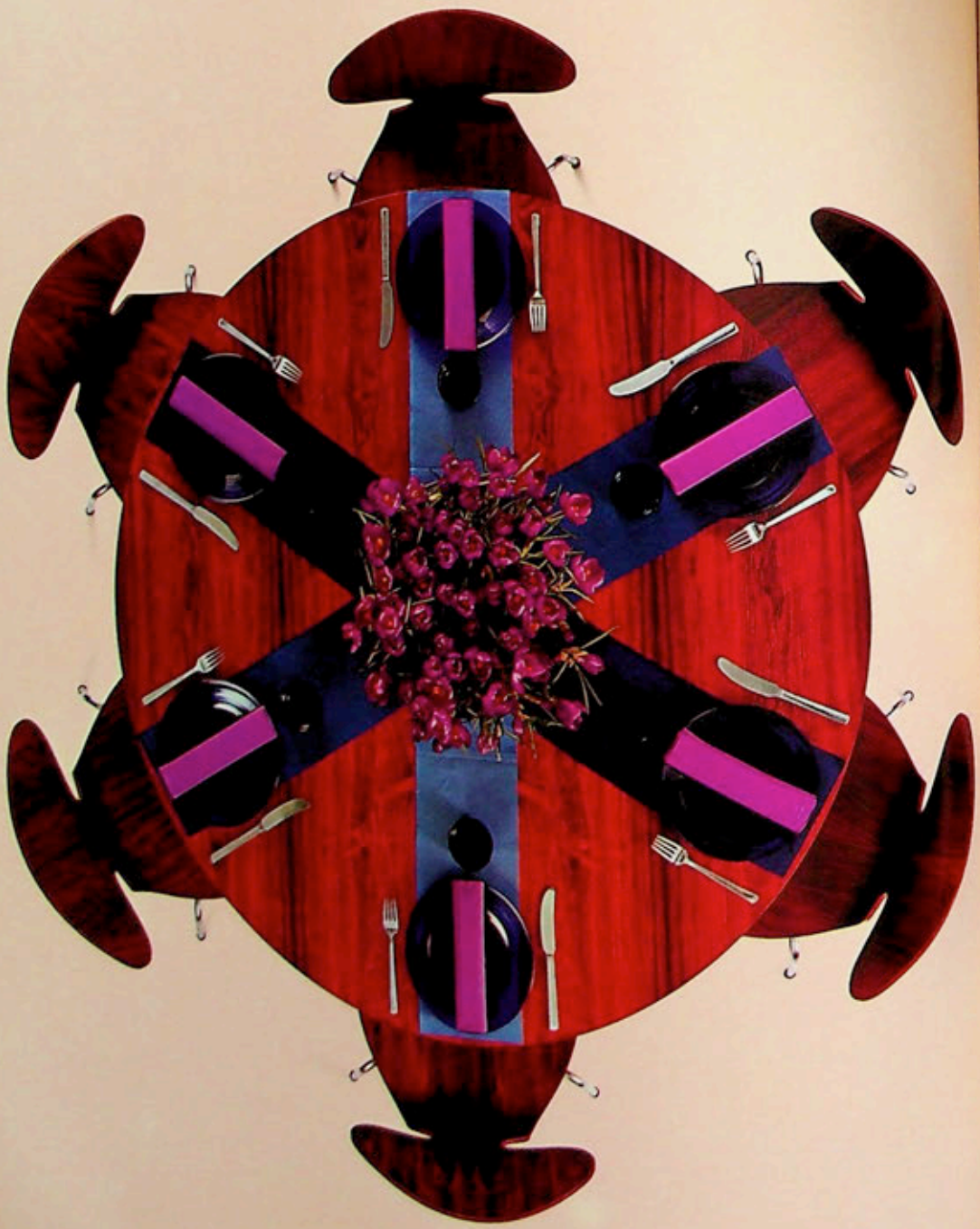
La page de titre et les vignettes des pages suivantes reproduisent quelques-unes des « Barrières de Paris », d'après le livre de Ledoux, « L'architecture considérée sous le rapport des Arts, des Mœurs et de la Législation » publié en 1804 et réédité en 1960 par la Librairie F. De Nobele.

Les attributions des pièces présentées dans cette rubrique n'engagent pas la responsabilité de la revue.

HENRI BÉCHARD
MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ DES DÉCORATEURS FRANÇAIS
17, rue du Cherche-Midi Paris 548 74-37
DÉCORATION ANCIENNE ET MODERNE
INSTALLATIONS COMPLÈTES
la bibliothèque directoire en acajou est éditée par
ORDO - Montaigu (Vendée)

Arne Jacobsen

Créations récentes

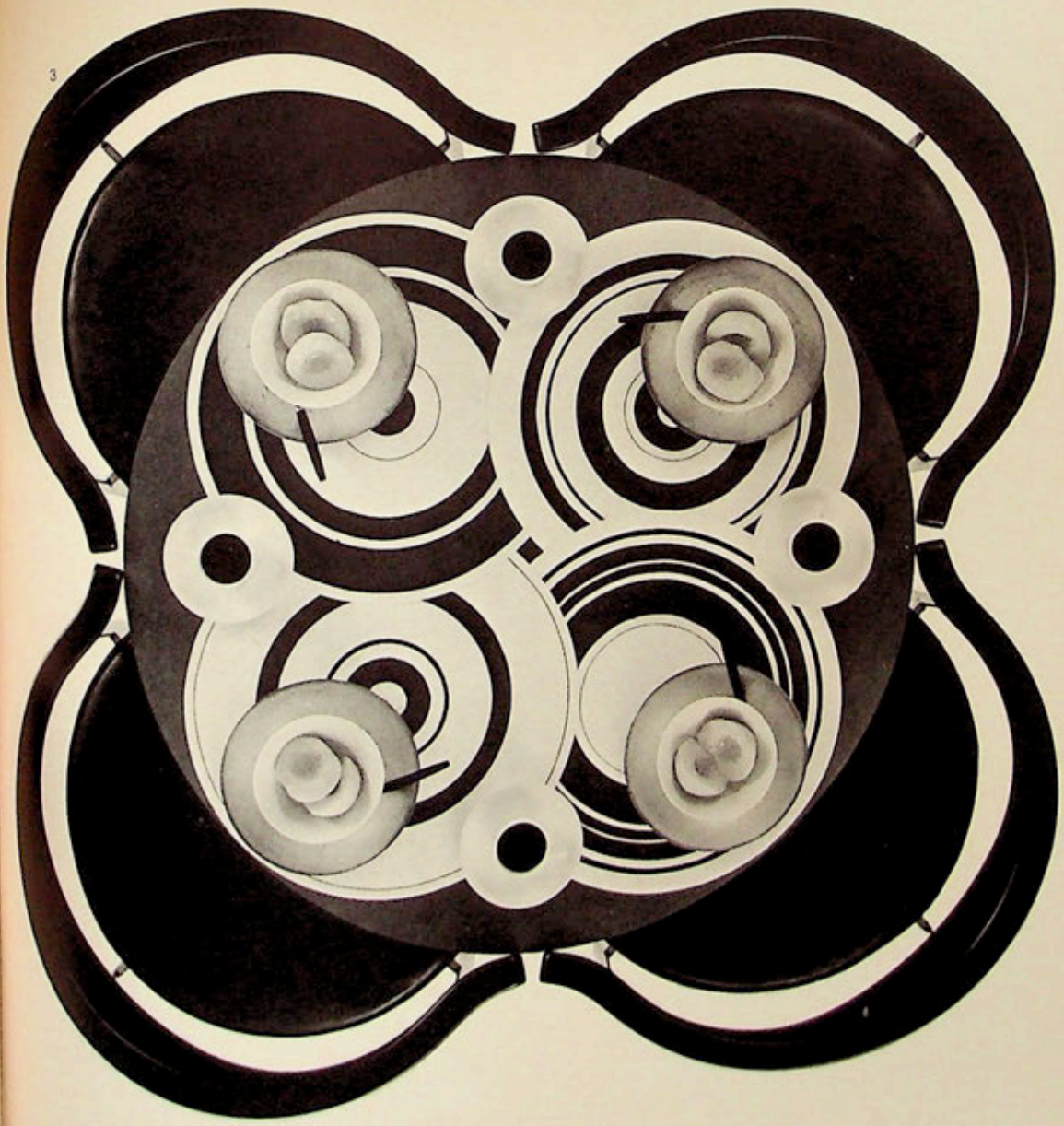


1. Le célèbre architecte danois **Jacobsen** a créé, avec cette table et ces chaises, un ensemble d'une grande élégance qui peut être réalisé en teck, palissandre ou bois laqué noir sur piétement chromé (nos 3600 et 3100).

2. Les fauteuils « Cygne » sur pied tournant en duralumin ont une coque de plastique expansé garnie de caoutchouc mousse et recouverte de tissu, de skai ou de cuir (3200). Il existe du même modèle des versions réglables en hauteur et basculantes (3322 et 3323). Table basse en teck ou palissandre sur piétement de duralumin (3152. Haut. 47 cm. Diam. 58, 90, 110 ou 145 cm.)

3. Sur une table de Jacobsen, assiettes, tasses, sets de table composent une étonnante harmonie géométrique que prolonge tout autour la courbe des quatre fauteuils.

3



4

4. **Arne Jacobsen** vient de créer ce fauteuil tournant à piète- ment d'acier dont le coussin est en mousse garnie de cuir.

5. Chaises tournantes « Oxford » en duralumin garni de cuir skai ou tissu (3172), conçu par Jacobsen pour St. Catherine's College à Oxford. Au centre, le même modèle avec des bras (3272). Il en existe un autre à dossier bas. Table en chêne, teck ou palissandre sur piètement de duralumin (3681).

6. Ces chaises de teck, dont les pieds sont en hêtre lamin couleur teck, peuvent être garnies également de tissu, de cu ou de skai. (4130).

Tous les meubles et objets que nous présentons ici sont en vente à la **Boutique Danoise**, 42 avenue Friedland, Paris.

Galerie Jacques Desbrière

Michel HENRICOT

Exposition du 7 au 30 juin

27, rue Guénégaud, Paris 6e

GALERIE DU VERSEAU

Petits Maîtres des XVII - XVIII - XIXe

•

Tableaux - Dessins - Objets d'Art

235, rue Saint-Honoré
(PLACE VENDÔME)
PARIS
TÉL. 073-00-66

Galerie Bernheim-Jeune

83, fg St-Honoré Paris VIIIe tél. 359-54-28

Bernard Damiano

du 18 mai au 11 juin

CONCESSIONNAIRES

Annemasse E.C.A.	2, rue Adolphe Magnin	74
Avignon L.D.A. PRODUCTION	31, rue Bonneterie	84
Bastia GHERARDI	3, Bd du Gén. Giraud	20
Besançon GAL. CONTEMPORAINE	88, rue des Granges	25
Cannes SIDOTI	127, rue d'Antibes	06
Clermont-Fd GAL. ROCHARD	9, rue Bonnabaud	63
Dunkerque GAL. NORBERT	3, place Jeanne-d'Arc	59
Grenoble PIERRES-ET-BOIS	2, Square des Postes	38
Lorient MEUB. AUJOURD'HUI	place Clémenceau	56
Lyon GRANGE	10, rue Joseph Serlin	69
Marseille GRÉGOIRE	89, rue Breteuil	13
Nancy A.t.	129, Grande Rue	54
Niort SIGNATURES	15, place du Pilori	79
Paris MEUBLES & FONCTION	135, Bd Raspail	VIe
GALERIE MAI	12, rue Bonaparte	VIe
Pau TRIVIUM	11, rue Léon Daran	64
Roubaix COL. INTERNATIONALE	45, Bd Gén. Leclerc	59
St-Nazaire HERVEAU	36, rue Albert de Mun	44
Toulouse GALVANI	42, place des Carmes	31
Troyes GAL. DE LA TOUR	6, rue Juvénal des Ursins	10

Artifort

La collection Artifort
comprend 100 modèles
créés par:
Geoffrey D. Harcourt, Londres
Kho Liang Ie, Amsterdam
Pierre Paulin, Paris
Théo Ruth, Maastricht

20, rue Hoche
Puteaux (Seine) LON. 32-32

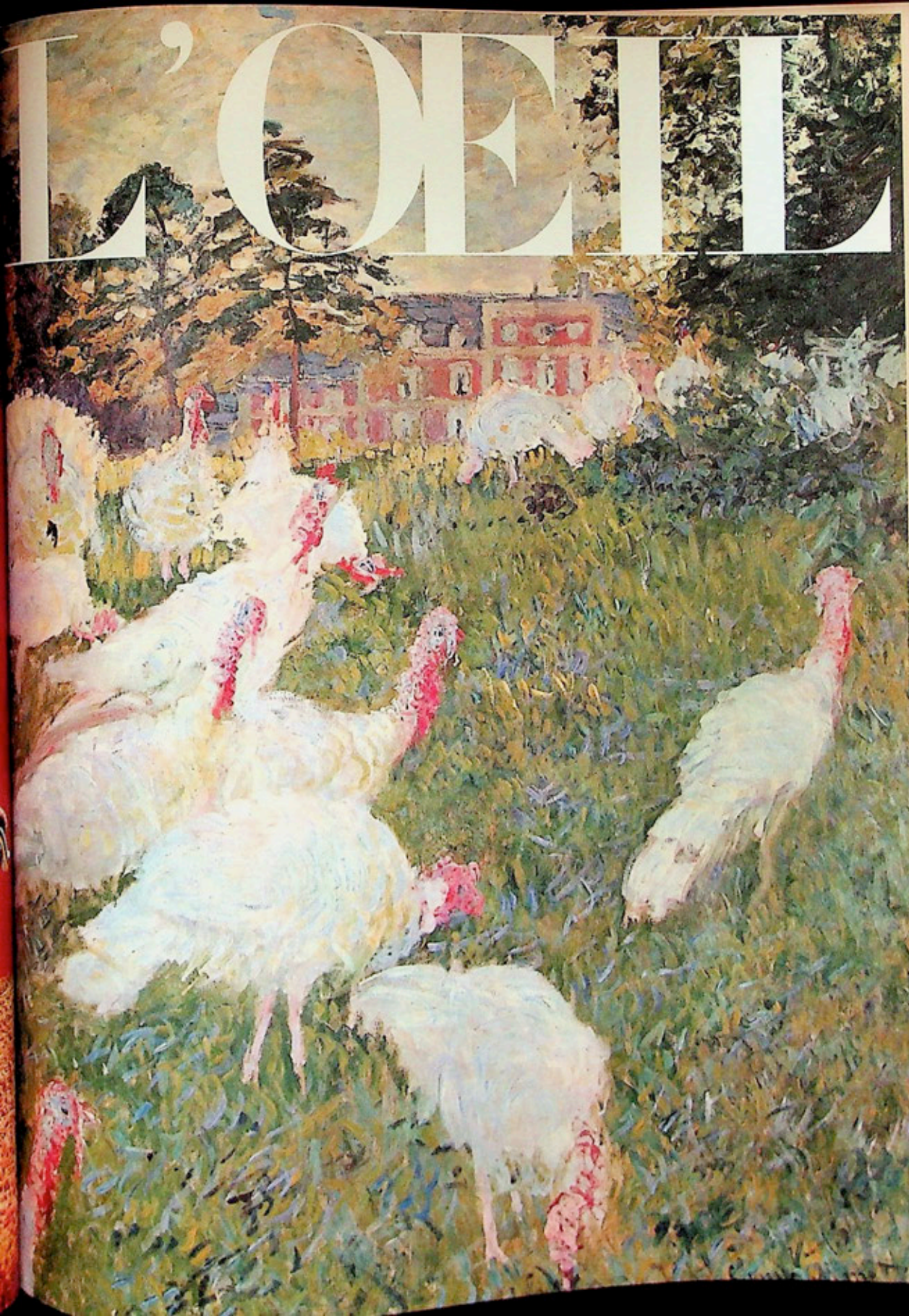
Artifort

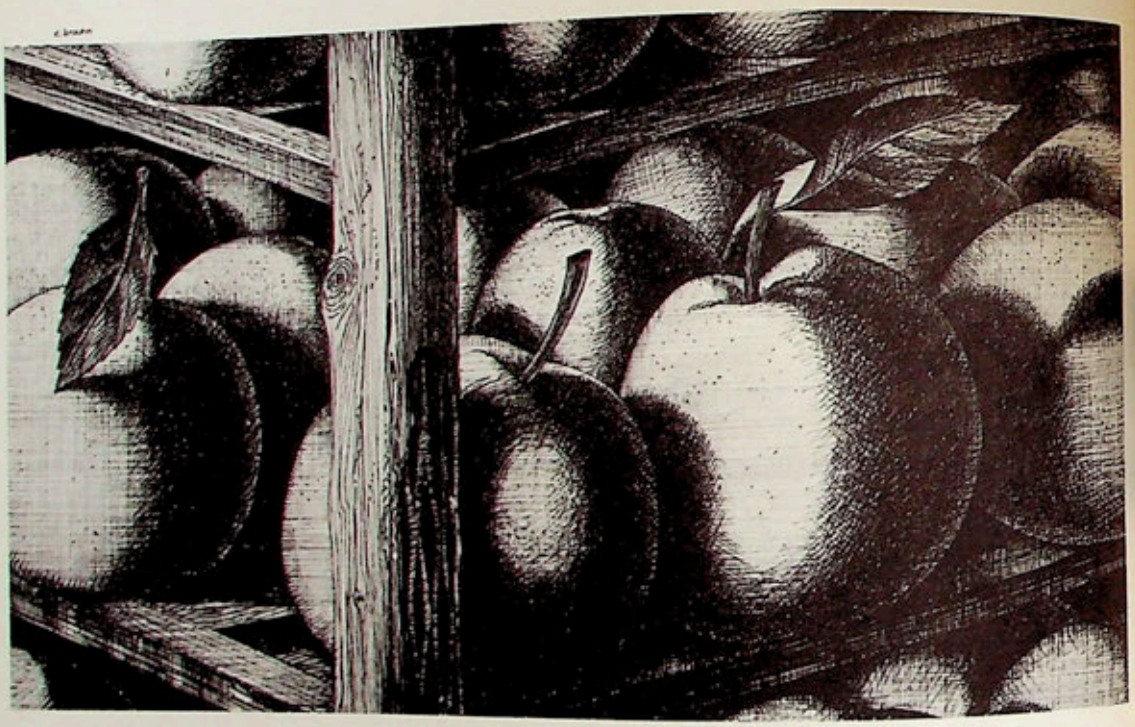
Fauteuil de relaxation de Le Corbusier

FORMES NOUVELLES

Tél. 222. 78. 20 (6 lignes groupées)
Parking 30 bd Raspail

L'ŒIL





recueillir, nets d'impôt les revenus de votre capital...

le compte d'épargne à long terme

Chaque année vous pouvez déposer dans ce compte,
pendant dix ans ou plus,
un montant égal, au maximum, au quart de votre revenu net.
Cette somme sera investie en valeurs mobilières,
et notamment en actions Slivam et Slivafrance.
Leurs produits seront exonérés de l'impôt sur le revenu.
Les agences du Crédit Lyonnais
sont à votre disposition pour vous donner
tous renseignements complémentaires.

mieux que des revenus, des revenus exonérés d'impôt

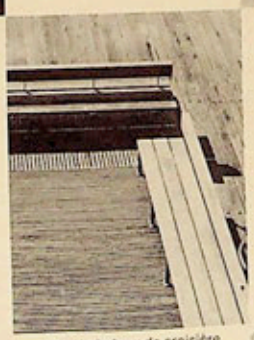
CRÉDIT LYONNAIS

SOMMAIRE

20 Hugues Sambin

4 Le Musée de Sarasota

12 Bartholomé Breenberg



28 Un bateau de croisière

32 L'architecture d'un sculpteur

40 Le Moulin des Corbeaux

4 Le Musée de Sarasota en Floride, par Pierre Rosenberg

12 Un grand dessinateur hollandais, Bartholomé Breenberg, par Marcel Rœthlisberger

20 Hugues Sambin, par André Laurencin

28 Le « Renaissance », un bateau de croisière

32 L'architecture d'un sculpteur, par M.-G. de La Coste-Messelière

LOISIR du décorateur

40 Le Moulin des Corbeaux

Le Musée de Sarasota en Floride

par Pierre Rosenberg

1. *Sarasota (Floride) : The John and Mable Ringling Museum of Art. Vue des galeries donnant sur les salles et du parc intérieur du musée, orné de sculptures des époques les plus variées.*

2. *Sarasota (Floride) : La résidence des Ringling : un palais vénitien au bord de la mer. Construit entre les deux guerres, par amour de l'Italie, il reflète ses arcades gothiques dans les eaux transparentes du Golfe du Mexique.*

Pour la plupart des Européens, les musées américains sont de vastes cliniques où quelques tableaux se perdent, comme autant de mouches aux ailes par trop vernissées, dans de blanches salles à éclairage artificiel. Ce jugement trop expéditif ne tient pas compte du fait que quelques-unes des plus illustres institutions américaines (Walters Art Gallery à Baltimore, Boston, Detroit...) remontent au temps où la France construisait ses très semblables musées de province.

Ce n'est certes pas le cas du John and Mable Ringling Museum of Art de Sarasota en Floride. Par sa situation même, au milieu d'une végétation luxuriante, par sa conception, par la personnalité de son fondateur, par les collections qu'il abrite, il constitue une de ces anomalies baroques dont l'Amérique a le secret. Non que les collections soient médiocres, bien au contraire. Comme Mr. R. Wittkower a pu l'écrire dans sa préface à l'excellente exposition du XVII[e] siècle italien

qui s'est tenue à Detroit en 1965, le musée de Sarasota est sans conteste, avec le Wadsworth Atheneum à Hartford (Conn.) au cœur de la Nouvelle Angleterre, le plus important des Etats-Unis en ce qui concerne la peinture baroque.

Mais en quoi cette institution est-elle donc si curieuse? Qu'on s'imagine, sur les rives du Golfe du Mexique, au bord d'une mer parfaite où plongent des pélicans, entouré de palmiers, d'hibiscus et de bougainvilliers, un palais vénitien copié tout droit sur ceux du Grand Canal. Puis, au bout d'une allée bordée de centaines de putti « dans le style » baroque, un portique digne de ceux de Rome, une gigantesque colonnade florentine qui ouvre sur les salles du musée. En outre, l'ancien Théâtre néo-classique d'Asolo en Vénétie, le petit royaume de Catherine Cornaro, ici transporté tout entier, reconstruit et décoré, entre autres, d'une séduisante suite de scènes de comédies dues au pinceau du Florentin Gian Domenico Ferretti (1692-1768). Enfin, tout cela disséminé dans un parc tropical admirablement tenu où se cachent une roseraie et une serre pour plantes rares, un musée du cirque.

Car John Ringling était lui-même homme de cirque, propriétaire du Madison Square Garden et de plusieurs troupes parcourant le monde.

Et c'est ainsi, qu'au cours d'un voyage, John Ringling et sa femme prirent goût à l'Italie, à l'art baroque en particulier, et décidèrent, fortune faite, de se faire construire une petite Venise sous les cieux de la Floride. D'abord fut aménagée la demeure du couple, baptisée en dialecte vénitien Ca'd'Zan (Casa di Giovanni, la maison de John), achevée en 1926, trois ans seulement avant la mort de Mable, l'épouse de notre héros.

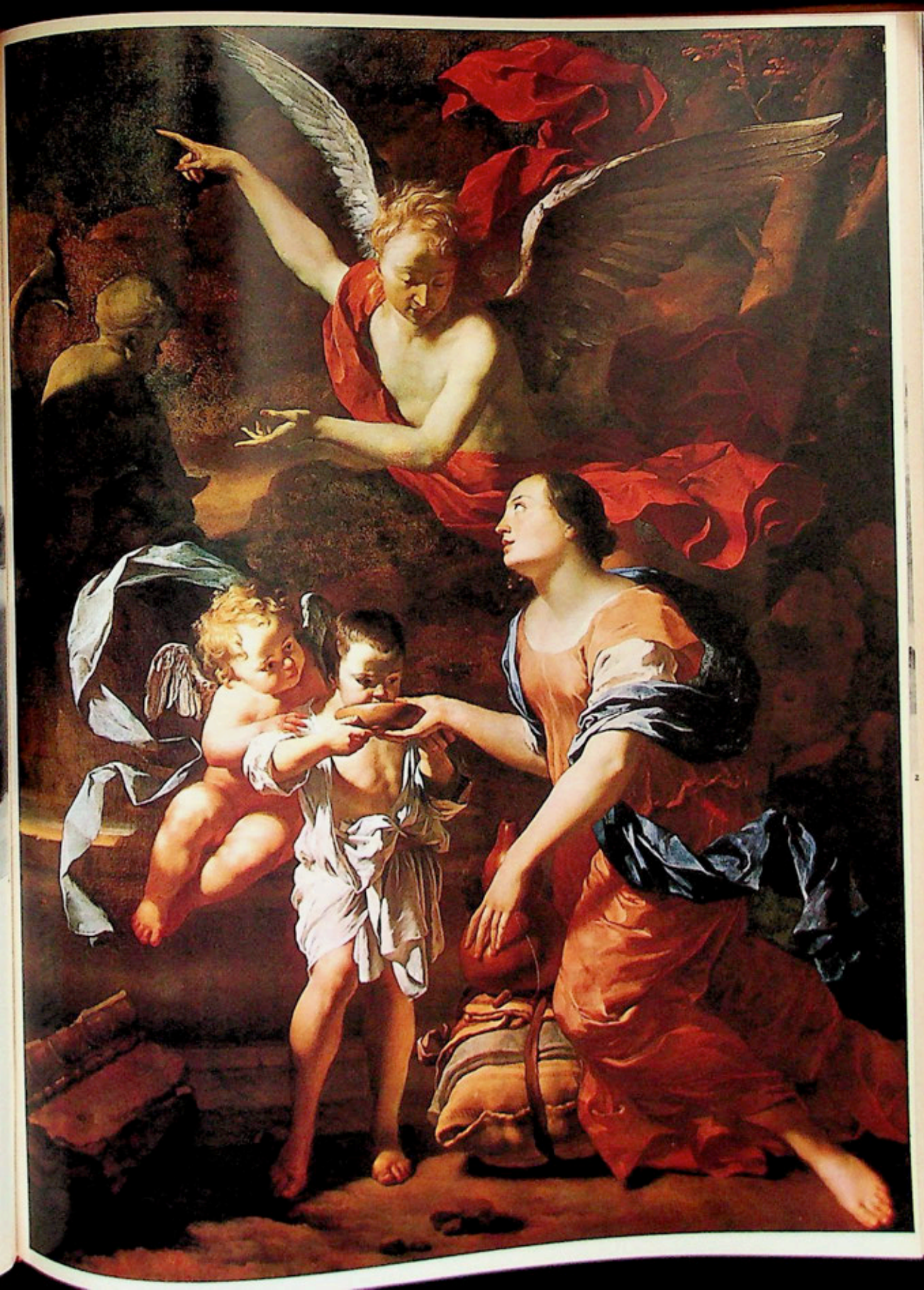
Rien n'y manque, de la loggia au patio, des fenêtres en verre de Venise aux arcades gothiques, du téléphone en argent massif aux fresques style « nouille » attardé, dues au pinceau du Hongrois Willy Pogany, représentant les Ringling accueillant leurs invités en costume de carnaval vénitien, de la piscine à l'orgue que l'on peut entendre de quelque point du palais où l'on soit, de la salle de bal avec son plafond à caissons aux différentes chambres à coucher où les styles Empire, Louis XV, Louis II de Bavière et Napoléon III se marient de la manière la plus étrange. L'on raconte que deux bateaux entiers de carreaux venus de Barcelone furent nécessaires pour paver le sol de la demeure et que Mrs Ringling aimait tant Venise qu'elle en avait ramené une gondole qu'elle avait placée sur une petite île artificielle; mais avant que l'aménagement ne fût fini, un ouragan, tel que l'Amérique en connaît, détruisit ce charmant ensemble.

C'est au Musée que nous attendent les plus grandes surprises: à une époque où tout bon milliardiaire américain se serait cru déshonoré s'il n'avait possédé, dûment authentifié par Bernard Berenson, quelque primitif florentin ou siennois, Ringling, habilement, achetait ces toiles baroques alors méprisées en Amérique aussi bien qu'en Europe. Calcul adroit sans doute qui permettait à ce milliardaire au petit pied de se constituer à bon compte une collection; mais aussi preuve d'un amour sincère et sûr pour cette période qui correspondait parfaitement à son tempérament

3. Caravagesque français : « Saint Mathieu et l'Ange ». Toile. 105,5 × 119,4 cm. Considéré comme d'Orazio Gentileschi, parfois attribué à Nicolas Régnier ou à Nicolas Tournier, ce tableau — dont le musée de l'Université de Princeton possède une réplique — est d'un caravagesque flamand ou français qui reste à identifier.

4. Giovanni Battista Salvi, dit Sassoferrato (1603-1685) : « Portrait d'un Cardinal ». Toile. 221 × 162,5 cm. L'artiste rend hommage à Raphaël en peignant au second plan de son tableau une « Vierge à l'Enfant », fidèle copie d'une création du maître d'Urbin. La classique pureté de cette composition n'est pas sans annoncer les portraits d'Ingres.

5. Karel Du Jardin (1622-1678) : « Agar et Ismaël ». Toile. 186,7 × 113,7 cm. Signé. Un des chefs-d'œuvre de ce maître hollandais, plus connu pour ses « bambochades » que pour ses compositions bibliques.



6. Pieter-Paul Rubens (1577-1640) : « Paustas et Glykéra ». Toile, 203,2 × 194,3 cm. Les fleurs sont dues à un spécialiste du genre, peut-être Jan Brueghel le Vieux (1568-1625) ou plutôt Osias Beert le Vieux (vers 1580-1624). Quant au thème, il nous montre le peintre grec Paustas qui, au dire de Pline, s'avisa le premier d'exécuter des plafonds — Rubens se devait de lui rendre hommage — et la courtisane Glykéra. Un des chefs-d'œuvre de Paustas aurait d'ailleurs été le portrait de celle-ci en tresseuse de couronnes.

d'homme de théâtre. Sur les murs se succèdent ainsi plus de cinq cents tableaux des époques les plus variées dont il serait vain de vouloir donner ici une nomenclature aussi fastidieuse qu'incomplète. Maniéristes précieux, caravagesques rares comme les deux Fiasella jadis au palais Giustiniani à Rome ou l'Enrico Sommer, toiles bolonaises comme cette suite de Guerchin dont l'*Annonciation* récemment restaurée, tableaux romains tel ce *Portrait d'un Cardinal* de Sassoferrato, digne comme un Ingres, ou le saisissant *Agar et Ismaël* de Pierre de Cortone, sans conteste un des chefs-d'œuvre du maître, autant de toiles qui retiennent le visiteur et représentent parfaitement tel courant, telle tendance.

Parmi les œuvres de l'école napolitaine, sept Luca Giordano sans doute, mais aussi un Mattia Preti inédit, une pure *Nature Morte* signée de Luca Forte, une délicate *Sainte Famille* de Massimo Stanzione, un rare Micco Spadaro, plusieurs Salvator Rosa, sans oublier Solimène et Traversi, permettent de se faire une idée à peu près complète de l'évolution stylistique de cette école. Ni Gênes (Magnasco, Strozzi), ni Venise (Liberi, plusieurs Padovanino) pas plus que Florence (Jacopo Vignali comme Furini ou Carlo Dolci) ne sont bien entendu, oubliés.

Habilement conseillé par Julius Böhler, le grand marchand de Munich, John Ringling put écumer les ventes de Londres et faire passer, à son tour, aux Etats-Unis, en quelques années, les tableaux que les lords anglais avaient su transférer, un ou deux siècles auparavant, d'Italie dans leurs manoirs. Mais le goût de Ringling ne se limitait pas au XVII^e^ siècle italien. Les écoles du Nord sont dignement représentées. Non seulement Rubens, avec quatre grands cartons de tapisserie commandés par l'Infante Isabelle-Claire-Eugénie, gouverneur des Pays-Bas, fille de Philippe II d'Espagne, provenant de la collection du duc de Westminster et faisant partie d'une suite de toiles dont deux sont, en dépôt du Louvre, au musée de Valenciennes et les quatre dernières perdues, et le *Paustas et Glykera* dû à la collaboration de l'Anversois et sans doute d'Osias Beert le Vieux, mais aussi les Hollandais, des plus grands noms (Rembrandt et Frans Hals) aux moins illustres, et nous reproduisons ici la pure page classique de Karel Du Jardin, *Agar et Ismaël*.

L'Espagne avec le Greco, Ribera et aussi Murillo et bien des tableaux de petits noms n'est pas absente, non plus que l'Italie du XVIII^e^ siècle. Dans cette dernière école, mentionnons seulement les toiles de Panini, de G. B. Tiepolo (deux grisailles et l'*Aurore* autrefois au Palais Onigo de Trévise) et, toujours pour Venise, les noms de Pittoni, de Pellegrini, de V. Damini et naturellement de Guardi (voir à ce sujet les n^os^ 70 et 71 du catalogue de l'Exposition qui s'est tenue l'été dernier à Venise).

7. Pierre Goudreaux (1694-1731) : « Le Regard ou Pèlerin contemplant une pèlerine ». Toile. 80 × 65 cm. Peintre français actif à Mannheim pendant les dix dernières années de sa vie, Goudreaux est ce qu'il est convenu d'appeler un petit-maître. Le tableau de Sarasota, une de ses rares productions profanes, est sans doute son chef-d'œuvre.

8. Giovanni Domenico Ferretti (1692-1768) : « Arlequin soldat ». Toile. 98 × 77,5 cm. Le théâtre d'Asolo, aujourd'hui transplanté à Sarasota, est, entre autres, décoré d'un cycle de toiles sur le thème d'Arlequin, dues au florentin Ferretti, plus connu pour ses brillantes compositions religieuses. Elles avaient appartenu au célèbre metteur en scène allemand Max Reinhardt.

Enfin, la France du XVII[e] siècle n'est pas oubliée non plus: Vouet (*Vénus, Mars, le Temps et l'Amour*), Poussin, Bourdon (la suite malheureusement ruinée, des *Sept Actes de Charité*, peinte pour un « curieux, M. Le Clerc », pour reprendre les mots de Guillet de Saint-George, voisinent avec Vignon et Tassel. Le petit *Jugement de Salomon* récemment acquis sous le nom de Bourdon et qui a eu droit à une planche en couleurs dans le volume sur la peinture française de Le Nain à Fragonard de Jacques Thuillier et Albert Châtelet des éditions Skira, prouve que nombre de découvertes restent encore à faire et combien serait utile un nouveau catalogue complet qui viendrait mettre à jour les diverses attributions. Petits maîtres et grands noms se succèdent, toujours choisis avec goût et pour la France du XVIII[e] siècle, si les noms de Nattier ou de Greuze ne sont pas oubliés, qui connaît ceux de Goudreaux (un ravissant tableau, *les Amants*) ou de Jean d'Audenarde, copiant, signant et datant de 1727 le *Jason et Eole* de Jean Restout, de nos jours conservé à l'Ermitage.

A cet hommage à John Ringling, il serait injuste de ne pas associer un nom, celui d'Arthur Everett Austin Junior (1900-1957). Celui-ci avait créé de toutes pièces le musée d'Hartford dont nous avons déjà parlé, en le centrant sur la peinture baroque italienne. Mais, en 1945, il dut quitter cette institution et fut nommé directeur du musée de Sarasota. A la mort de Ringling (1936) en effet, ses collections et demeures étaient devenues propriété de l'Etat de Floride, mais il fallut attendre plus de dix ans pour que cet ensemble fut montré au public. Austin acquit, pour ce qui était désormais un musée, son premier tableau en 1948, un Rubens, le *Portrait de l'Archiduc Ferdinand*. En 1949, paraissait le catalogue du musée (460 numéros) dont la rédaction avait été confiée à un des plus grands érudits et à un des meilleurs « œil » du temps: William Suida, connu pour ses ouvrages sur *Gênes, Léonard de Vinci et son entourage, Luca Cambiaso*, et pour le rôle qu'il avait joué dans la formation de la collection Kress. Trois ans plus tard, le Théâtre d'Asolo, remonté, donnait sa première représentation avec, au programme, *Bastien et Bastienne* de Mozart et la *Serva Padrona* de Pergolèse. Le musée du cirque prenait de l'envergure. D'un coup de baguette, ces palais endormis, ces collections que menaçait une végétation abusive, reprenait vie. Ce qui avait été conçu comme une demeure privée devenait un centre culturel aux multiples fonctions. Le musée s'enrichissait sans cesse. Ainsi, au Poussin acquis par Ringling en 1929, la *Grande Sainte Famille*, s'ajoutait le *Ravissement de Saint Paul* peint en 1643 pour Chantelou, et bon nombre de tableaux que nous avons rapidement mentionnés plus haut, ont été achetés sur les conseils du nouveau directeur. Expositions d'art ancien comme celle consacrée (Suite p. 38.)

9

11

9. *Jean Tassel (1608(?)-1667) : « Le Jugement de Salomon ». Toile. 80,7 × 63,5 cm. Acquis en 1937 comme de Sébastien Bourdon, ce tableau a été reconnu comme l'une des plus fines œuvres du maître langrois Tassel. Traitant dans le style aigu et rythmé qui lui est propre un thème qui avait inspiré et Valentin et Poussin, Tassel, sans être l'égal de ceux-ci, donne ici un de ses chefs-d'œuvre.*

10. *Massimo Stanzione (1585-1656) : « La Sainte Famille ». Toile. 181,6 × 137,4 cm. Signé. Postérieure, comme le prouve la formulation de la signature, à la date de l'anoblissement de l'artiste, cette « Sainte Famille » rejoint dans son coloris comme dans ses préoccupations graphiques et dans son esprit, les réalisations de certains maîtres de « L'Ecole de Paris » du XVII^e siècle.*

11. *Sébastien Bourdon (1616-1671) : « Nourrir ceux qui ont faim ». Toile. 122 × 171,3 cm. Ce tableau fait partie d'une suite de sept toiles, malheureusement fort endommagées, représentant les « Sept Actes de Miséricorde ». Bourdon les avait peintes pour « un curieux appelé M. le Clerc », et Guillet de Saint-Georges, un des biographes de Bourdon au XVII^e siècle, précise bien que « pour mieux exprimer les idées (de ces compositions), il s'était servi de sept sujets tirés de l'Ancien Testament » ; ici, Abraham recevant les anges.*

12. *Pietro Berettini, dit Pierre de Cortone (1596-1669) : « Agar et Ismaël ». Toile. 114,3 × 149,4 cm. Exécuté vers 1638, ce tableau est l'un des chefs-d'œuvre de la maturité de Pierre de Cortone. L'épisode, également traité par Du Jardin dans le tableau reproduit ici même en couleurs, nous montre Agar et son fils Ismaël chassés de la maison d'Abraham, errant dans le désert, et secourus par l'ange qui pointe du doigt la fontaine salvatrice.*

12

Bartholomé Breenberg

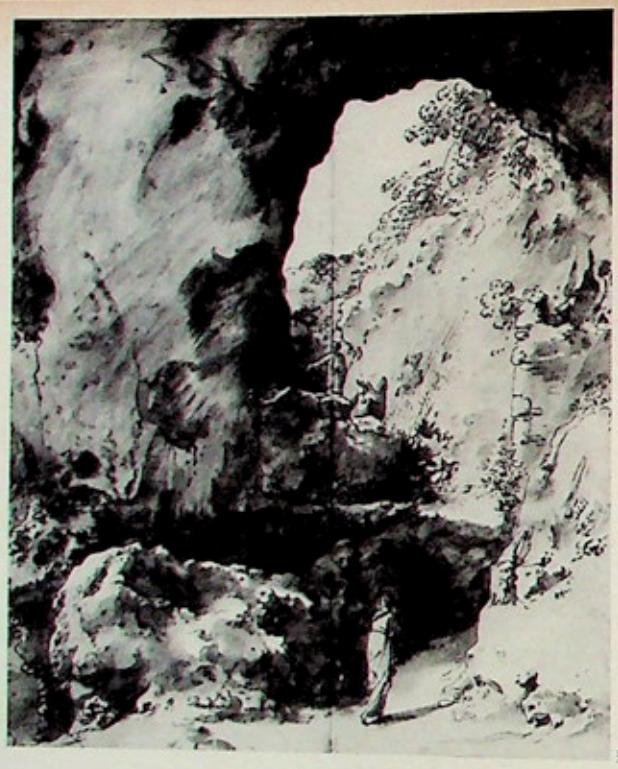
Ce dessinateur hollandais avait une vision poétique de la campagne romaine qui n'est pas sans rapport avec celle que Claude Lorrain allait imposer un peu plus tard

par Marcel Rœthlisberger

1. Breenberg: «Paysage». Vienne, Albertina. Vers 1625. Un exemple représentatif des grands dessins pittoresques que Breenberg fit vers 1625 dans les environs de Rome. Les contrastes de lumière et d'ombre y sont toujours vifs. Dans l'exécution méticuleuse et détaillée on reconnaît l'origine hollandaise de l'artiste.

2. «Vue de Tivoli.» Weimar, Musée Gœthe. 1620-25. Ce grand dessin, attribué dès le temps de Gœthe au Bamboche, est sans doute de Poelenburgh ou de Breenberg. L'image y est évoquée par quelques grandes zones de lavis et un minimum de détails indiqués au pointillé. La vue correspond d'assez près à un petit tableau (anciennement ovale) à Munich, dont les deux figures ajoutées au premier plan portent le monogramme de Poelenburgh; mais on ne saurait dire duquel des deux artistes est ce dessin.

Bartholomé Breenberg, né vers 1600, fait partie du groupe des peintres hollandais dits italianisants, dont la plupart furent des paysagistes, d'autres des peintres de genre s'inspirant du cachet local de la vie romaine; la grande peinture académique qui domina à cette époque l'école italienne n'a guère intéressé les artistes hollandais à Rome. Les jeunes italianisants passèrent en général une dizaine d'années à Rome, en continuant, de retour dans leur patrie, à fournir à leurs compatriotes des vues d'Italie idéalisées et ensoleillées, encore plus recherchées par le public que les vues hollandaises. On oppose ainsi Breenberg, Both, Berchem et tant d'autres aux paysagistes réalistes, tels van Goyen, Molyn, Ruysdael, qui ne visitèrent pas l'Italie. Il y eut même des artistes qui se firent italianisants sans jamais traverser les Alpes, par exemple Cuyp. Dans la peinture de genre, une différence analogue existe entre les bambochades de van Laer



3

4

ou de Miel et les scènes de tavernes hollandaises à la manière d'Ostade. Le pèlerinage en Italie n'était pas en soi un élément neuf. On aurait tort d'appeler Poelenburgh et Breenberg, comme on le fait parfois, les initiateurs du paysage italianisant: ils ne firent que suivre une tradition établie parmi les paysagistes des Pays-Bas dès le milieu du seizième siècle.

On cite en général Poelenburgh et Breenberg ensemble. Ce dernier, qui naquit entre 1598 et 1600, passa dix ans à Rome à partir de sa vingtième année. Poelenburgh séjourna à Florence et Rome de 1617 à 1625; sa date de naissance n'est pas connue avec certitude, et il ne fut peut-être que de quelques années l'aîné de son ami. Quoi qu'il en soit, il est souvent difficile, sinon impossible, de distinguer les œuvres produites par les deux artistes en Italie, contrairement à ce qui est le cas pour leur production postérieure. Récemment ont paru plusieurs études tendant à séparer nettement la manière italienne des deux artistes; cependant ces études se contredisent. Il s'agit ici d'une des nombreuses zones où la recherche restera nécessairement subjective, même si nous pouvions enregistrer des progrès. Et il faut bien s'avouer qu'il peut paraître inutile de vouloir séparer ce qui se ressemble au point de se confondre. Le problème se complique d'ailleurs si l'on considère les nombreux imitateurs, surtout de Poelenburgh, auquel leurs œuvres sont souvent attribuées à tort.

Ce qui est incontestable, c'est le fait que Breenberg fut pendant son séjour romain un dessinateur assidu et génial. Nous ne connaissons de lui que peu de tableaux de ces années. D'autant plus nombreux sont les dessins, de splendides feuilles souvent très grandes. Dans les tableaux, nous le trouvons profondément influencé par l'entourage de Bril et d'artistes voisins — les Pynas surtout, Moeyaert, Elsheimer. Comme c'est souvent le cas, le dessin en revanche fait apparaître notre artiste sous une lumière nouvelle, plus jeune. Tout indique que Breenberg forma son style de dessin sur le modèle de Poelenburgh; mais pour ce dernier, le dessin ne resta guère qu'une fonction de la peinture, et ses dessins de paysage sont rares, tandis que Breenberg en fit une véritable passion. Ses premières feuilles datées sont de 1624 (Ermitage).

Breenberg nous donne une vision très complète de la Campagne romaine. Les sites fameux, de Tivoli au lac de Bracciano, les ruines célèbres de la ville et des environs, le parc de Bomarzo et tant d'autres sujets forment un inventaire topographique plus complet que ce qu'on retrouve chez Claude Gellée.

Le tempérament de notre artiste, très hollandais, est précis, minutieux, perfectionniste. Cela se voit dans ses tableaux — souvent de dimensions plutôt réduites, mais

travaillés avec la patience d'un miniaturiste — autant que dans les dessins, où le travail de la plume est toujours détaillé et descriptif. En revanche, l'emploi du lavis brun est généreux et audacieux, donnant aux dessins leur unité pittoresque. Malgré leur fraîcheur, inspirée de l'étude de la nature, ces dessins ne furent pas toujours faits en plein air; l'artiste les a parfois répétés fidèlement, et il est alors impossible de décider quelle version est celle commencée sur les lieux.

Ces dessins font évidemment penser aux études de nature de Gellée, son contemporain exact. Il ne peut y avoir aucun doute que Breenberg précède d'au moins cinq ans le style qui devait rendre fameux le Lorrain. On peut penser que les deux artistes se connurent, quoique nous manquions de documents à ce sujet. Mais l'œuvre dessiné du Lorrain fut par la suite beaucoup plus vaste en quantité, plus riche par la variété des types de dessins (esquisses, compositions pour tableaux, etc.), tandis que Breenberg se limita à des études de nature très poussées. Par comparaison avec Claude, la structure de ses dessins apparaît non pas architecturale et classique, mais hollandaise, ondulée, fluctuante; aussi sa composition est-elle caractérisée par des lignes courbes, des zones indéfinies, mais toujours animée d'une grande sensibilité. Breenberg se place ainsi au début de cette vision poétique de la Campagne romaine qui, grâce à Claude, déterminera pendant deux siècles l'idée du paysage italien.

De retour à Amsterdam, Breenberg se maria avantageusement, se fit un nom solide, et s'engagea dans une peinture raffinée, classiciste, où l'élément italien, la pratique du dessin, et même le paysage perdirent graduellement leur importance en faveur d'une peinture figurative et historique, sans que l'on puisse toutefois parler de rupture stylistique. Se tenant bien à l'écart de l'école de Rembrandt, Breenberg devint alors, comme Knüpfer, l'épigone de Lastman. Mais cette évolution serait le sujet d'une autre étude. Dans les dix ans qui précèdent sa mort survenue en 1657, sa production se ralentit très sensiblement. Si ses œuvres tardives furent sans doute les plus chères à l'artiste, nous n'y retrouvons plus la verve de ses dessins et de ses tableaux de jeunesse.

Si vous voulez en savoir davantage

Il n'existe pas d'étude d'ensemble sur ce sujet. On pourra consulter les catalogues des dessins hollandais du Louvre (par F. Lugt) et de Berlin (par Bock-Rosenberg). Une brève dissertation allemande, sans illustrations, et presque introuvable, de G. Naumann sur les dessins de Breenberg (Heidelberg 1931) est aujourd'hui dépassée. Sur les premiers tableaux de Breenberg, voir le catalogue de l'exposition des paysagistes italianisants qui a eu lieu à Utrecht en 1965.

3. Poelenburgh: « Vue dans le Colisée ». Amsterdam, Rijksmuseum. 1620-25. Ce grand dessin, probablement fait à l'intérieur du Colisée, qui est représenté au revers, est certifié comme une œuvre de Poelenburgh par le minuscule monogramme en bas à droite. Modèle immédiat de Breenberg, ce style dérive de la manière de Bril.

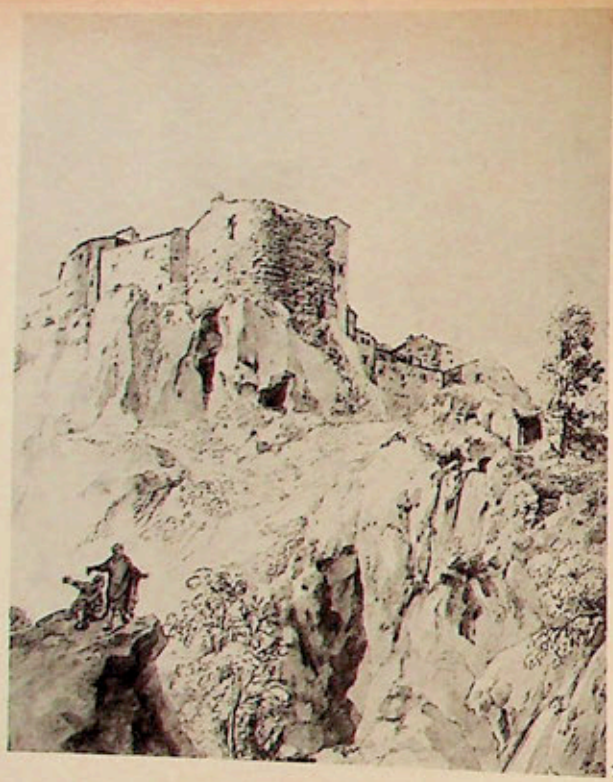
4. Breenberg: « Vue dans le Colisée ». Kassel. Vers 1625. Voici le produit de l'enseignement de Poelenburgh. Le travail détaillé au centre de l'image contraste avec les passages vides qui l'entourent. Des vues de cavernes sont particulièrement en vogue chez ces artistes hollandais et leurs imitateurs.

5

6

5. « La grotte d'Egérie. » Bruxelles, Musées Royaux. 1620-25. Inventoriée comme étant de Breenberg, cette belle feuille, représentant la fameuse grotte ancienne près de Rome, pourrait aussi appartenir à l'œuvre de Poelenburgh: le tracé délicat de la plume se rapproche de la Vue du Colisée de ce dernier, tandis que la mise en page a une liberté typique de Breenberg.

6. Breenberg: « Vue de Rome ». Haarlem, Musée Teyler. Cette belle vue, dessinée d'une façon claire et légère, aux formes nettes, ne donne plus lieu à aucun doute quant à l'attribution. Elle doit dater de la fin du séjour romain de l'artiste, à moins d'être postérieure à son retour en Hollande, où il recopia jusqu'à sa mort les motifs italiens recueillis sur place pendant sa jeunesse.



7. Breenberg: «Vue dans les montagnes romaines». Edimbourg, Galerie Nationale d'Ecosse. Vers 1625. Ce sont les nombreuses villes et villages dominant les montagnes ou collines de la région romaine qui attirent particulièrement notre artiste. Cet exemple est composé de touches minutieuses de la plume et du pinceau. Les ruines feront leur apparition dans les tableaux produits en Hollande — ainsi cette image se trouve reprise et modifiée vingt ans plus tard dans la toile ci-dessous.

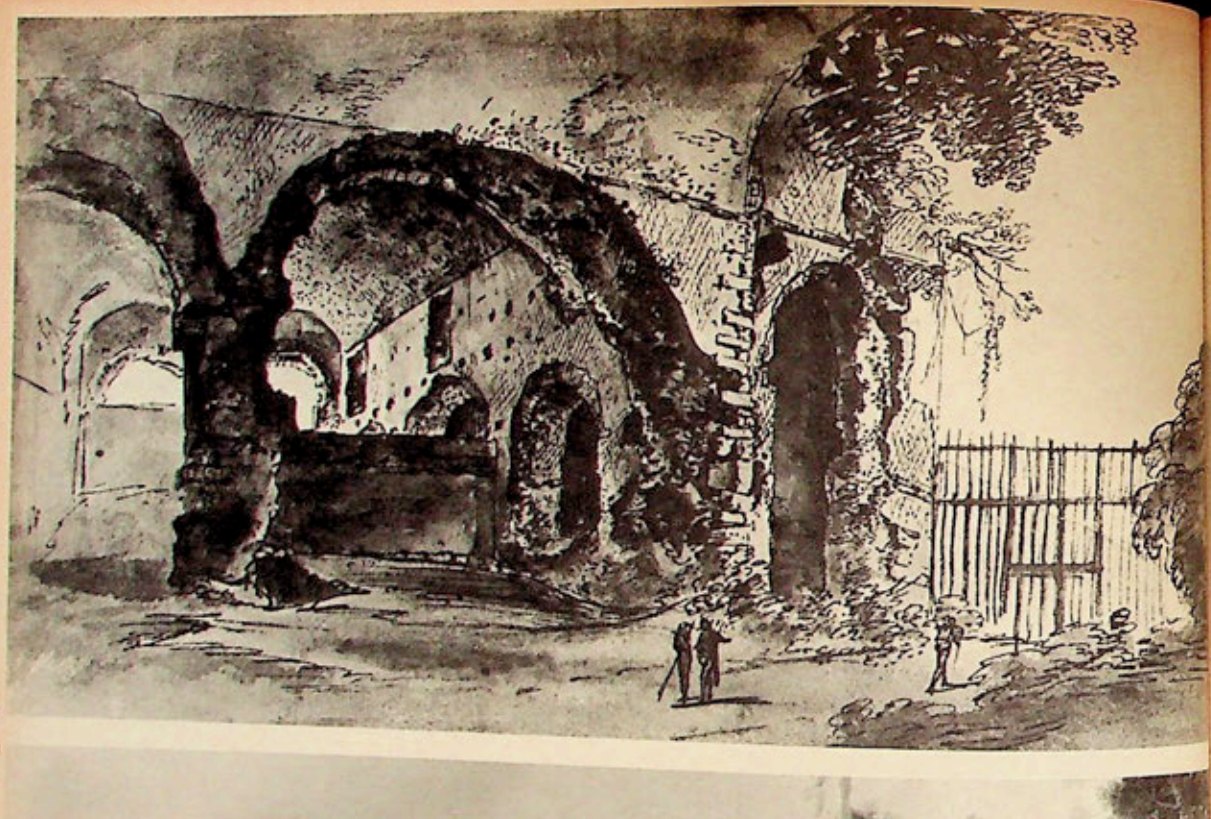
8. Breenberg: «Paysage avec le Christ et la Samaritaine». Collection privée. Datant d'environ 1645, ce tableau offre d'une part les figures élégantes, élongées, de la manière classique que Breenberg adopte de plus en plus avec l'âge, d'autre part les réminiscences italiennes dans le paysage artificiellement composé.

9

9. Breenberg: « Paysage ». Varsovie, Musée National. Daté 1632. La ruine du dessin reproduit fig. 10, légèrement modifiée, refait son apparition quelques années plus tard dans ce tableau, où un premier plan sombre avec un sujet religieux au centre lui est opposé.

10. Breenberg: «Ruines romaines». Louvre. Vers 1625. Ce dessin est marqué lui aussi par le contraste du repoussoir sombre silhouetté contre une ruine ensoleillée. Celle-ci est traitée dans des tons plus clairs et ornée de quelques détails architecturaux et végétaux.

10

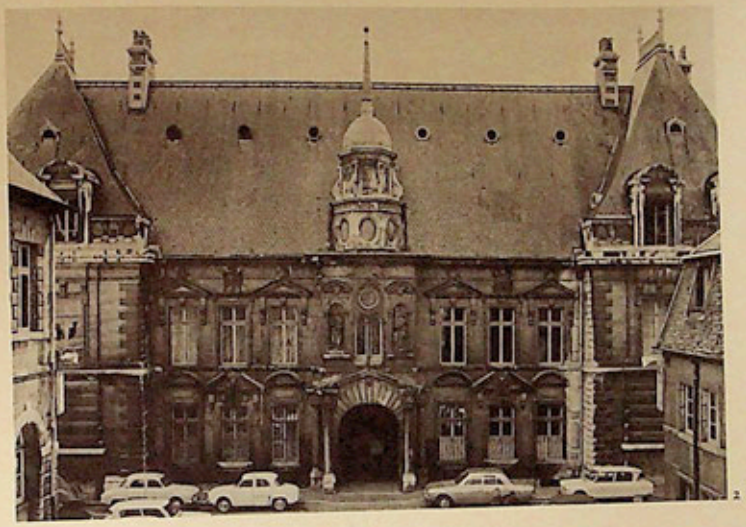


11. Breenberg: « Ruines romaines ». Londres, Musée Britannique. Vers 1625. Certainement de Breenberg, ce grand dessin rempli est d'un effet très riche, d'une sensibilité vibrante. Les vues pittoresques à travers les arcs de thermes romaines et du Colisée ont souvent fasciné la plume et les pinceaux de notre artiste.

12. Breenberg: « Christ guérissant un aveugle ». Louvre. Grand tableau capital de l'artiste, peint en Hollande vers 1632, quand les réminiscences italiennes sont encore vives. A l'évocation de la grandeur romaine s'ajoutent les nombreuses figures de l'histoire religieuse ou mythologique qui deviendront par la suite de plus en plus importantes pour l'artiste. La ruine antique est recopiée du grand dessin de Breenberg dans la collection Lugt, dont existent plusieurs autres versions.

13. Breenberg: « L'apôtre Jean ». Collection privée. La figure remplace de plus en plus le paysage dans l'œuvre de l'artiste: scènes historiques, bibliques, portraits individuels et portraits de groupe. Ce petit tableau, signé, reflète pourtant la personnalité de l'artiste par la délicatesse du travail et la spiritualisation des formes, qui se rapprochent ici plus d'un van Dyck ou d'un Goltzius que de l'émotion rembrandtesque.

14. Breenberg: « Ruines imaginaires ». Munich. Daté 1653. Parmi les dessins de ses dernières années, beaucoup moins nombreux que ceux de l'époque romaine, nous trouvons des fantaisies à l'antique telles que celle-ci, ainsi que des répétitions exactes de ses propres études. Dans les vues imaginaires, le sens du monumental a complètement disparu.



Hugues Sambin

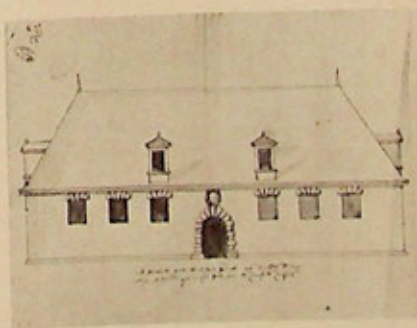
par André Laurencin

Cet architecte bourguignon fut un des hommes complets de la Renaissance

Photos Marc Lavrillier

Il faut le répéter: la France n'a pas eu son Vasari. Pour nos artistes anciens, et même pour ceux du XVI^e^ siècle, point de ces anecdotes, de ces précieux catalogues, de ces dates qui ont assuré la renommée de tant de maîtres italiens. Que saurions-nous sur notre Renaissance sans les quelques documents sommaires et parfois ambigus qu'ont livrés les archives? Bien souvent il faut encore nous reporter à une vague légende qui, surtout dans les centres de province, s'est emparée d'un nom et le place sur toutes les œuvres d'une époque. Ainsi pour Léonard Limosin à Limoges, pour Jean Cousin à Sens (il n'y a pas si longtemps que l'on a pu distinguer enfin dans ce personnage mythique deux carrières entières, celles du père et du fils), ou pour le sculpteur Dominique Florentin à Troyes. Ainsi pour Hugues Sambin à Dijon.

Le touriste qui parcourt la capitale de la Bourgogne est frappé par certaines vieilles façades chargées d'une abondante décoration sculptée où termes et cartouches se mêlent aux riches guirlandes de fruits en un effet très particulier: œuvres d'Hugues Sambin, lui dit-on. S'il se rend au Musée, il découvre des boiseries et des meubles dont les façades qu'il vient de voir lui semblent comme la transposition: l'étiquette porte « Sambin » ou « école de Sambin ». A quelques pas de là, sans doute est-il attiré par l'étonnante église Saint-Michel, l'un des chefs-d'œuvre de la Renaissance française. Or, au tympan principal, en marge d'une *Résurrection des morts* aux nus mouvementés, drapés avec élégance, se distingue une inscription: Hugue Sanbin. On dirait qu'après cet éclatant XV^e^ siècle



1. Dijon, échauguette d'une maison rue Vannerie. Détail du décor sculpté (voir l'ensemble fig. 9). Les termes sont nettement tirés du dessin de la clôture de la chapelle du Palais de Justice de Dijon, sculptée par Hugues Sambin en 1583 et que nous reproduisons page 22.

2. Besançon, Palais de Justice (anciennement Hôtel de Ville), dessiné par Hugues Sambin, 1581-1586.

3. Dessin de la « tuerye » (abattoir) de Dijon, par Hugues Sambin, 1558. (Archives de la Ville, Dijon).

où le Dijon des Ducs avait été l'une des capitales de l'art européen, la ville, à la Renaissance, n'a connu qu'un seul artiste et que tout ce qui s'y conserve procède de sa main ou de son art.

Mais s'agit-il de définir la personnalité de Sambin, les choses se compliquent. Qui était au juste ce grand maître? Un sculpteur, répondent certains. Génial, ajoute l'amour-propre local, qui n'hésite pas à le regarder comme un Michel-Ange bourguignon. De là à faire de lui l'élève du grand Italien, il n'y a qu'un pas, qui est allégrement franchi. Un archiviste du siècle dernier, Boudot, affirme: « Hugues Sambin, né à Dijon, fut élève et ami de Michel-Ange qui savait que les talents de Sambin n'étaient pas de beaucoup inférieurs aux siens... » Et parlant du portail de Saint-Michel, il ajoute: « (ce tympan) porte plus qu'aucun autre ouvrage de Sambin l'empreinte du style fini et sévère de Michel-Ange. Ce chef-d'œuvre de Sambin est en tout digne de son maître. »

Le malheur est que la signature de ce tympan, placée sur une partie restaurée, a grand chance d'être apocryphe. Reste à faire de Sambin un architecte qui traitait ses façades comme des meubles, ou un menuisier qui sut imposer son goût aux architectes. C'est cette dernière opinion qui semble avoir prévalu, et de nos jours on le cite volontiers comme un tailleur de bois génial, étendant son activité à d'autres domaines, mais conservant la dimension plus humaine et la fantaisie plus truculente d'un maître régional. Cette conception n'est-elle pas celle que Romain Rolland a gaillardement consacrée? Son Colas Breugnon « mieux qu'une Diane efflanquée, sans derrière ni devant, d'un de ces Italiens, aime un meuble de Bourgogne... vigoureux, abondant, chargé de fruits comme une vigne... dans la rude fantaisie de maître Hugues Sambin ».

4

5

6

4. Dijon, Palais de Justice. Clôture de la chapelle, 1583 (détail). Seule œuvre importante de menuiserie due en toute certitude à Sambin.

5. Hugues Sambin: Gravure en l'honneur de Mayenne, 1588. Le portrait que l'on remarque sur la pierre sculptée, en bas à gauche, est selon toute apparence le seul connu de Sambin.

6. Hugues Sambin, Oeuvre de la Diversité des Termes. *1571. 14e terme.*

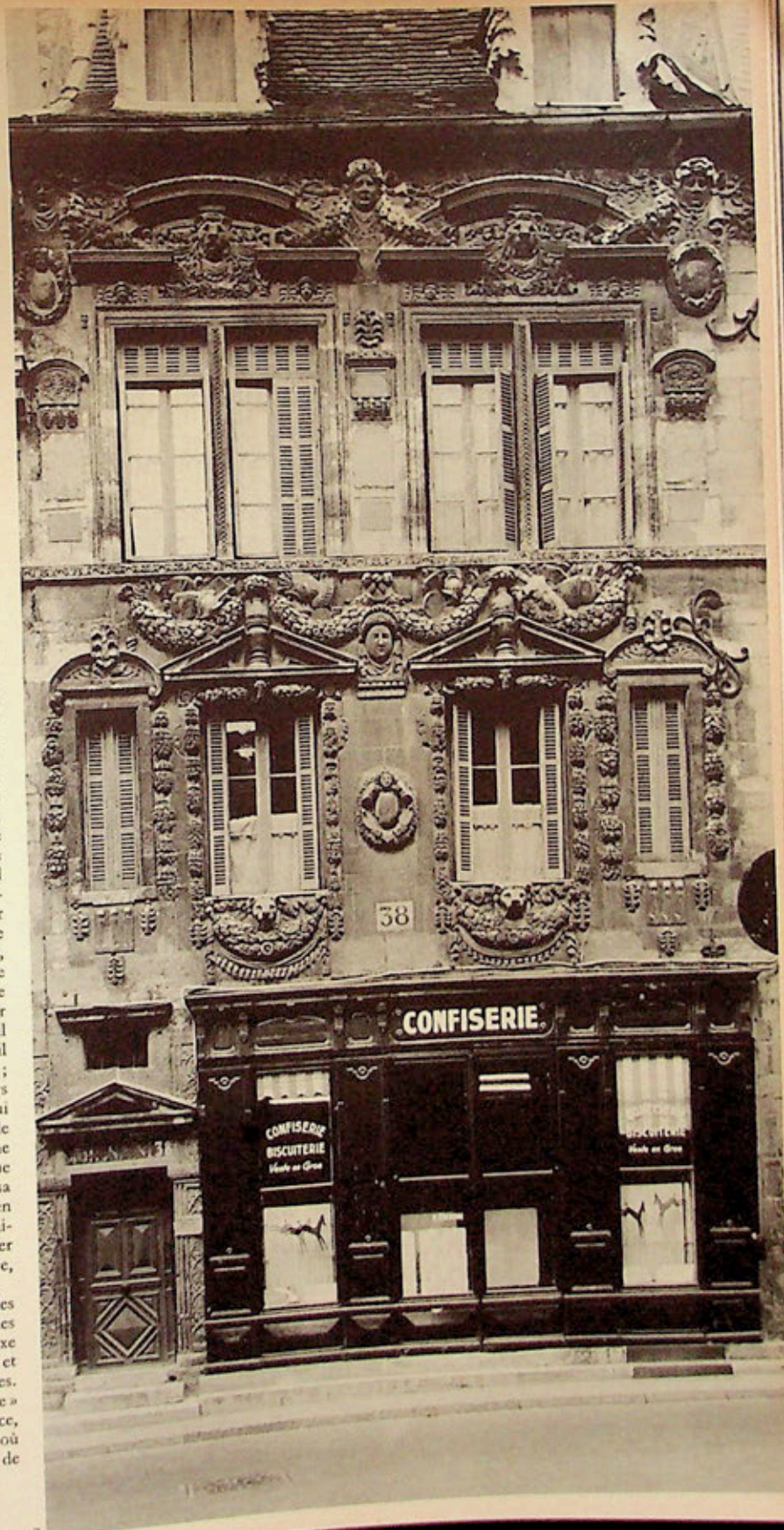
7. Dijon, maison Milsand, 1561. Exemple caractéristique de l'architecture traditionnellement attribuée à Hugues Sambin. Les rapports de l'artiste avec Jean Maillard, maire de Dijon, qui a fait bâtir cette maison, ont été nombreux.

Ce n'est pas que l'érudition ne se soit mêlée de la chose. Bien au contraire, les recherches entreprises — timidement — au XVIIIe siècle se développèrent à la fin du siècle dernier, grâce à des érudits comme les Dijonnais Henri Chabeuf, Noël Garnier ou Bernard Prost, et le Bisontin Auguste Castan. Il fallait retrouver le personnage derrière la légende, les repères étaient rares, et il est normal qu'un certain nombre des hypothèses alors émises aient été démenties — souvent par leur auteur même — grâce à des documents découverts par la suite. Car c'est à eux que l'on doit la connaissance des plus importantes sources d'archives, et leurs erreurs viennent

à l'ordinaire de l'obscurité qui enveloppait encore l'art du XVIe siècle, parfois aussi de la passion, louable certes, mais volontiers partisane, qu'ils mettaient au service de leur héros. Il est temps, aujourd'hui, d'essayer de reprendre le problème à sa source, et de mettre un terme à l'hésitation des historiens.

La Bourgogne et la Franche-Comté se disputèrent à grand renfort d'érudition et de logique l'honneur d'avoir donné naissance à Hugues Sambin jusqu'à ce qu'un document vint les mettre d'accord. Hugues Sambin est né à Gray, à une date inconnue, mais qui semble bien se situer entre 1520 et 1525; il est mort à Dijon entre le 25 juin 1601 et le 25 juin 1602. C'est à Dijon qu'il apparaît pour la première fois en 1548: il est dit gendre de Maître Jean Boudrillet, menuisier, qui était venu de Troyes en 1527 pour exécuter, à la demande de l'abbé Frégose, les stalles de Saint-Bénigne, la grande abbaye de Dijon. Il est déjà apprécié, puisqu'on le paie beaucoup plus que les autres ouvriers, et autant que Jean Boudrillet, établi et connu depuis près de vingt ans dans la ville. On le qualifie de maître, mais en fait il n'accède à la maîtrise dans la profession de menuisier que le 8 mars 1549. Dorénavant, il apparaît presque tous les ans dans les registres comme juré dans cette profession, comme électeur du maire ou comme contribuable. On retrouve aussi son nom lors des grands événements qui touchent aux arts. En 1548, il est employé aux travaux de l'entrée d'Henri II à Dijon; en 1550, c'est celle du duc d'Aumale, gouverneur de la province, et en 1564, il est superintendant pour celle de Charles IX. Lors des troubles religieux, il est considéré comme protestant; mais il jouit de la protection du lieutenant du roi, Chabot-Charny, et passe environ deux ans chez ce dernier, au château de Pagny. C'est pendant ce séjour qu'il publie, en 1572, le recueil gravé de la « Diversité des Termes » qui fera beaucoup pour sauver son nom de l'oubli. En 1588, on le voit signer le registre de la Sainte-Union, et la victoire d'Henri IV, en 1595, le trouve à Salins qu'il fortifie contre le roi. Entre temps, la ville de Dijon ne cesse d'avoir recours à lui: en 1558-1559 et en 1580, il visite les fortifications; en 1557 et 1563, il s'agit de l'abattoir dont il dessine les plans; en 1560, 1561, 1581 et 1588, il visite les cours du Suzon et de l'Ouche, les rivières qui arrosent Dijon, pour approvisionner la ville en eau, l'assainir ou tenter de la doter d'une voie navigable. De 1574 à 1583, il contribue à l'édification du Palais de Justice. Mais sa renommée s'étend à toute la région: en 1580-1581, il dessine la façade du Palais municipal de Besançon et la charpente du clocher de Notre-Dame de Beaune: en 1592 encore, il s'agit d'un jubé pour l'église de Dôle.

Cette activité si diverse que révèlent les archives et que nous certifient, non des traditions, mais une suite d'actes précis, fixe de façon claire la personnalité de Sambin et dissipe les images trop facilement acceptées. Il s'agit, en fait, d'un grand « maître d'œuvre » comme en a si souvent connu la Renaissance, héritière en cela d'une longue tradition où apparaissent aussi bien le nom de Villard de

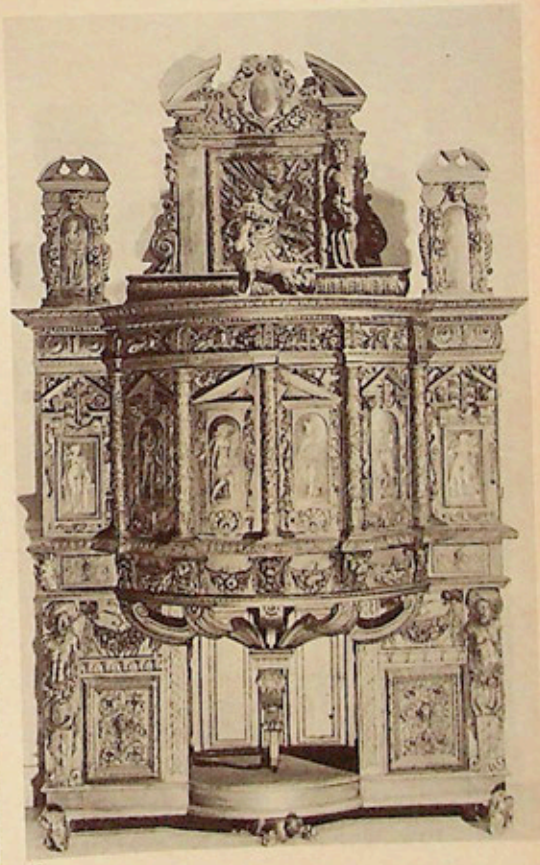


Honnecourt que celui de Jean Perréal. Certes, Sambin s'est bien fait recevoir dans la corporation des menuisiers, et il y remplit même les fonctions de juré. Mais comment ne pas constater qu'on lui donne le titre de maître avant même sa réception, comment ne pas s'étonner que longtemps il n'ait pas d'atelier à lui et continue d'habiter chez son beau-père? N'est-on pas en présence d'un artiste qui a fait des études autrement poussées que celles d'un compagnon menuisier et qui nourrit d'autres ambitions? N'oublions pas qu'à cette époque la tyrannie des corporations empêchait de pratiquer un métier librement — surtout dans une ville comme Dijon où nul « brevet » royal ne pouvait protéger les artistes. Sambin dut accepter comme commode d'entrer dans la corporation où exerçait son beau-père: les gendres y jouissaient souvent des mêmes avantages, fort appréciables, que les fils de maîtres. Mais on ne saurait voir en lui un simple faiseur de meubles.

Comme un Léonard de Vinci, Sambin fait œuvre d'ingénieur, et dans des domaines assez divers. S'agit-il de l'approvisionnement en eau de la ville, il étudie le cours du Suzon et le régime de ses sources jusqu'à une dizaine de kilomètres en amont. Il indique à la Chambre de ville les mesures d'urbanisme à prendre pour que le cours d'eau ne soit pas un foyer pestilentiel: règlements à propos des maisons empiétant dessus, accès, nettoyage, interdiction de l'abattage des bêtes sur ses bords, et dispositions annexes assurant l'impossibilité de l'utiliser pour des assiégeants ou des séditieux éventuels. Le cours de l'Ouche, lui, donne lieu à l'étude et à la réalisation partielle d'un vaste « complexe » comprenant un abattoir, des moulins et, pour son assainissement et sa régularisation, une série de barrages préfigurant les écluses en vue d'une canalisation; on reconnaît là cette préoccupation constante des Dijonnais: avoir un port. Le canal jusqu'à la Saône n'est qu'un projet, et c'est seulement le XIX^e^ siècle qui verra l'aboutissement de ces efforts: la liaison des bassins de la Seine et de la Saône par le canal de Bourgogne. L'ingénieur militaire n'est pas moins actif; on vient de le voir à propos du Suzon, on le retrouverait aussi bien à propos de l'artillerie, qu'il visite à plusieurs reprises, ou des fortifications proprement dites. A Dijon, il surveille, mais à Salins, il dessine et édifie, et ses travaux entrent pour une part dans le manque d'enthousiasme dont fait preuve devant la ville Henri IV, qui finalement renonce à la prendre.

Mais l'architecte s'allie à l'ingénieur. Sambin lui-même, on l'oublie trop, dans la Dédicace qu'il met en tête de la « Diversité des Termes » déclare qu'il s'est « adonné (à l'architecture) dès (ses) premiers ans, avec diligente application de (son) esprit, sans avoir discontinué ». Si David, dans sa thèse sur la sculpture bourguignonne de Sluter à Sambin, a pu démontrer que ce dernier n'a sans doute joué qu'un rôle très secondaire dans l'édification de la façade de Saint-Michel, il n'en reste pas moins que la plupart des ouvrages qu'on peut lui attribuer de façon certaine ont trait à l'architecture. Les archives de Dijon conservent le plan et l'élévation d'une « tuerie », c'est-à-dire un abattoir, qui fut construite au bord de l'Ouche, peut-être avec des modifications, et qui a disparu depuis. Le seul témoin certain de l'activité d'architecte de Hugues Sambin à Dijon est le Palais de Justice, pour lequel il a dessiné et présenté les maquettes de la Chambre des requêtes, et dessiné la charpente de la chapelle. Mais il dut travailler à bien d'autres édifices, car à cette époque, il est avec Gaspard Brouhée (qu'il ne fait que seconder dans l'édification du Palais de Justice) le seul architecte de la ville. Les documents ont malheureusement disparu, les indices sont rares. Faut-il par exemple attribuer à Sambin tout le mérite de l'hôtel Fyot de Mimeure, rue Amiral-Roussin, parce qu'un acte passé devant le notaire Poillechat en 1563 entre le bâtisseur, Marc Fyot, et l'artiste est un solde de tout compte à propos de cette construction? De toute façon, il subsiste ailleurs d'autres témoignages: le clocher de Beaune, aux formes puissantes et surtout, à Besançon, l'ouvrage le plus important que l'on connaisse de Sambin, celui aussi que l'on oublie trop souvent de citer dans les discussions: l'Hôtel de ville (actuellement Palais de Justice) qui subsiste à peu près tel

9



10

8. Dijon, Hôtel Fyot de Mimeure, 1563. Plafond de pierre sculptée. Sambin a participé à sa construction.

9. Dijon, échauguette de la rue Vannerie. On notera le cartouche à cuir découpé semblable à celui de la maison Milsand (fig. 7).

10. Besançon, Palais Granvelle. « Cabinet en ovale » de Ferdinand Gauthiot d'Ancier. Les panneaux peints en camaïeu ont été exécutés en 1581 par Evrard Bredin, compagnon habituel d'Hugues Sambin. On rapprochera cette date de celle des séjours de Sambin à Besançon. Les termes des frontons latéraux rappellent la clôture du Palais de Justice de Dijon (fig. 4).

qu'il l'a élevé à la demande du co-gouverneur de Besançon, Gauthiot d'Ancier, Graylois comme lui.

Sa faculté de création et ses talents divers sont également mis à contribution lors des entrées princières et royales et y trouvent sans doute — comme si souvent chez les artistes de la Renaissance — un champ d'action particulièrement favorable. C'est lors de l'une d'elles que nous le rencontrons pour la première fois en 1548. Malheureusement, aucun dessin ne nous est parvenu, pas même de l'entrée de Charles IX, en 1564, pour laquelle sa charge de superintendant

11

11. Beaune, collégiale Notre-Dame. La flèche romane menaçant de s'écrouler, Sambin dessine en 1581 le couronnement où un campanile ajouré s'allie au clocher massif par un jeu habile de courbes et de contre-courbes.

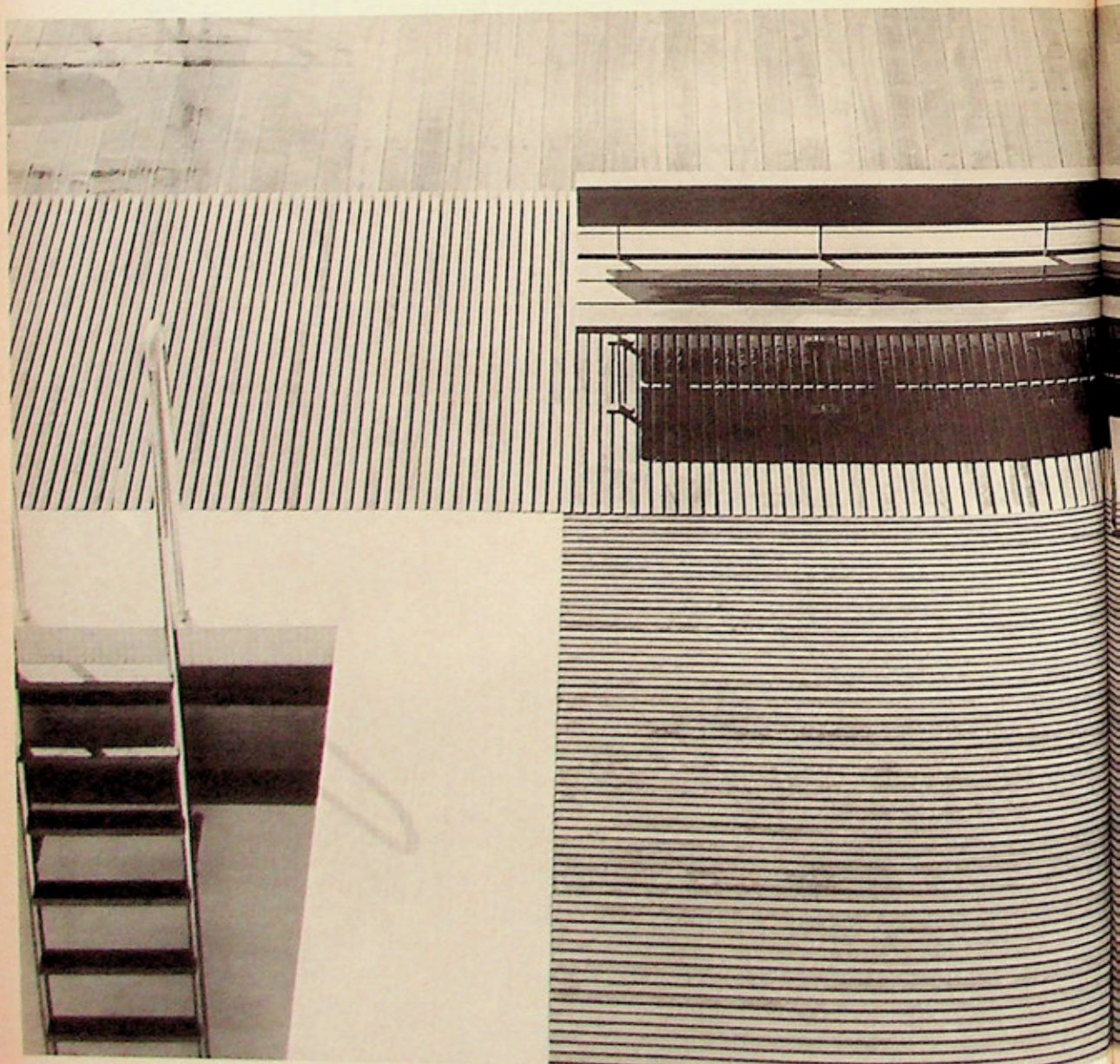
12. Dijon, Hôtel Fyot de Mimeure, 1563. Détail du décor entourant la porte d'entrée. On sait qu'Hugues Sambin s'est occupé de sa construction. Le même motif figure sur la façade de la maison Milsand (fig. 7).

dut nécessairement l'amener à en exécuter un grand nombre. Malgré leur minutie, les rubriques des comptes sont bien sommaires du point de vue artistique, et les descriptions, trop vagues, ne peuvent que nous faire imaginer l'emploi d'un répertoire tout proche de la « Diversité des Termes ». Du moins subsiste-t-il une preuve de son talent de décorateur et de sa parfaite maîtrise du dessin: cet « Oeuvre de la Diversité des Termes », qui lui valut le surnom de « grand manieur de cariatides ». L'ouvrage parut à Lyon pendant le séjour de son auteur au château de Pagny; il est composé de planches gravées sur bois représentant dix-huit couples de termes, chacun accompagné de quelques lignes de description, et le tout précédé d'un frontispice gravé, d'une dédicace au comte de Chabot-Charny et d'un « sonnet à l'auteur » composé par le célèbre avocat dijonnais Tabourot. On remarque ici que (contrairement à ce qui se passe dans les actes administratifs) Sambin délaisse franchement le titre de « maître menuisier » pour celui d'« architecteur »; et si peu claires que soient ses explications, on sent assez qu'il n'entend pas fournir un simple recueil à l'usage des huchiers, mais bien des modèles aux architectes et aux sculpteurs, prouvant sa parfaite science dans leur art.

Et les meubles, les fameux meubles d'Hugues Sambin, ne seraient-ils pas de lui? Rien ne permet, en effet, de penser qu'il sculpta toutes ces pièces que la tradition lui attribue si généreusement, et qui font (à juste titre d'ailleurs) l'honneur des musées du monde entier. Rien ne permet de croire non plus que, menuisier et juré de sa corporation, l'« architecteur » Hugues Sambin ait dédaigné de donner pour ces meubles des dessins qu'exécutaient des artistes plus modestes. Pour l'un même existe un indice non négligeable: le « cabinet en ovale » conservé à Besançon dans le Palais Granvelle (il n'est pas sans saveur de savoir que les Granvelle étaient les rivaux souvent heureux des Gauthiot) provient du mobilier de Gauthiot d'Ancier. Or, quand Sambin, appelé par ce dernier, vient édifier le Palais municipal, il loge chez un menuisier qui travaille habituellement pour Gauthiot. Aurait-il refusé de dessiner un meuble d'apparat pour son protecteur? On constate au contraire que ce cabinet est décoré de panneaux peints en camaïeu doré signés et datés par Evrard Bredin, peintre dijonnais dont le nom figure souvent dans les registres à côté de celui de Sambin. Au demeurant, pour deux autres œuvres de sculpture sur bois, plus « monumentales » il est vrai, et moins chargées, nous possédons des actes qui prouvent que Sambin en donna au moins le dessin et assura la responsabilité de leur exécution: la porte du « scrin », c'est-à-dire des archives du Palais de Justice de Dijon (aujourd'hui au Musée) et la clôture de sa chapelle (encore en place). Il y avait donc dans la tradition quelque chose de vrai. Il est même vraisemblable que Sambin sut parfois mettre la main à l'ouvrage: mais le plus souvent il dut se borner à faire ce que faisait un Primatice et que devait faire au siècle suivant un Le Brun: fournir des dessins à des équipes, leur offrir une inspiration et un style.

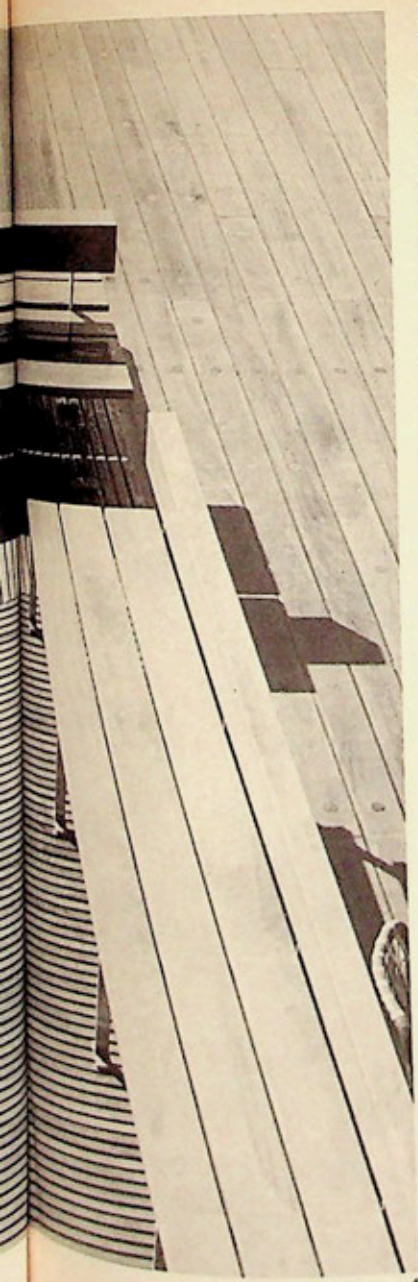
Or, le style des meubles de Le Brun ne résume pas l'art du Premier Peintre de Louis XIV, loin de là. Pareillement, le « style Sambin » ne définit nullement l'ensemble de sa création. Ce maître bourguignon appartient à une génération qu'a fortement marquée l'influence italienne, mais qui sait aussi l'assimiler et la transformer. Il n'a fort probablement pas été en relations avec Michel-Ange, et le tympan de Saint-Michel qui accréditait cette légende n'a en fait aucun rapport avec le maître du « Jugement Dernier » de la Sixtine. (Suite en page 38.)

Le paquebot « Renaissance », que vient de lancer la Compagnie Française de Navigation, filiale de la Compagnie Paquet, est le premier navire français conçu spécialement pour les croisières. Un bateau de ce genre doit allier au confort d'un hôtel les aménagements qui permettent à chacun de trouver à son gré la détente, les distractions ou l'isolement dans une atmosphère ouverte, accueillante et sans monotonie. Telles sont les préoccupations qui ont guidé Bernard Lassus dans l'agencement intérieur de « Renaissance », dont il a été chargé comme conseiller d'ambiance visuelle.
Il s'est attaché spécialement à donner à chaque endroit son cachet propre, pour y créer des « climats » divers offrant aux passagers tantôt des espaces dégagés, ouverts sur le large, tantôt des coins « abrités », intimes, en opposition précisément avec les parties « extérieures ». Ce sont les contrastes de matériaux et d'éclairage qui ont différencié entre eux les espaces communs: le salon est en palissandre foncé tandis que la salle à manger est entièrement tendue d'un tissu pastel. Le ton clair du pin d'Oregon dans le grill, le rouge de l'acajou des Antilles dans le salon de bridge, le stratifié bleu du hall (« l'agora »), sont autant d'éléments de variété et de dépaysement. L'éclairage a été étudié également de ce point de vue: dans la taverne et le grill room, des points lumineux préservent l'isolement par petits groupes, tandis que dans la salle des fêtes et le restaurant, la lumière est indirecte ou semi indirecte selon les heures de la journée. Pour faciliter l'orientation des passagers, Bernard Lassus a eu recours d'abord à une signalisation très soignée et aussi à des effets de couleurs qui constituent des repères supplémentaires: pour se rendre par exemple au cinéma, dont les murs et le sol de moquette sont verts, on appuie sur le bouton vert de l'ascenseur. On retrouve la même couleur sur le palier et sur la paroi de la coursive qui limite extérieurement la salle. De même, le bouton rouge est celui de la salle des fêtes, à l'étage supérieur, où le palier est rouge, couleur du palissandre qui décore la pièce elle-même.

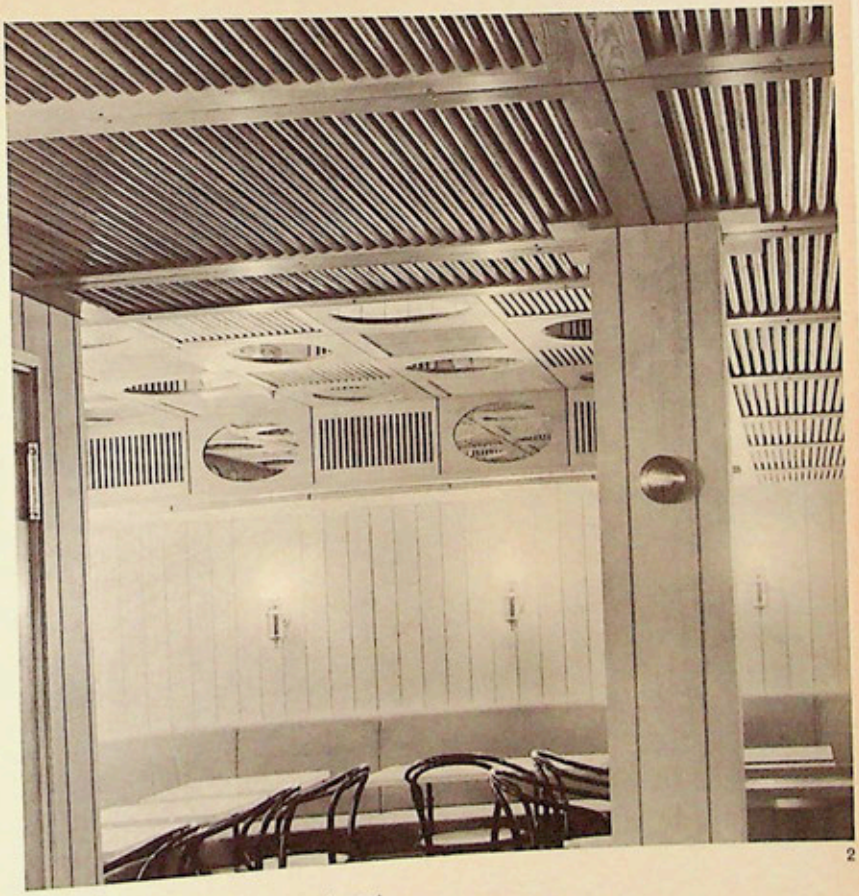


Le « Renaissance » un bateau de croisière

Photographies Marc Lavrillier



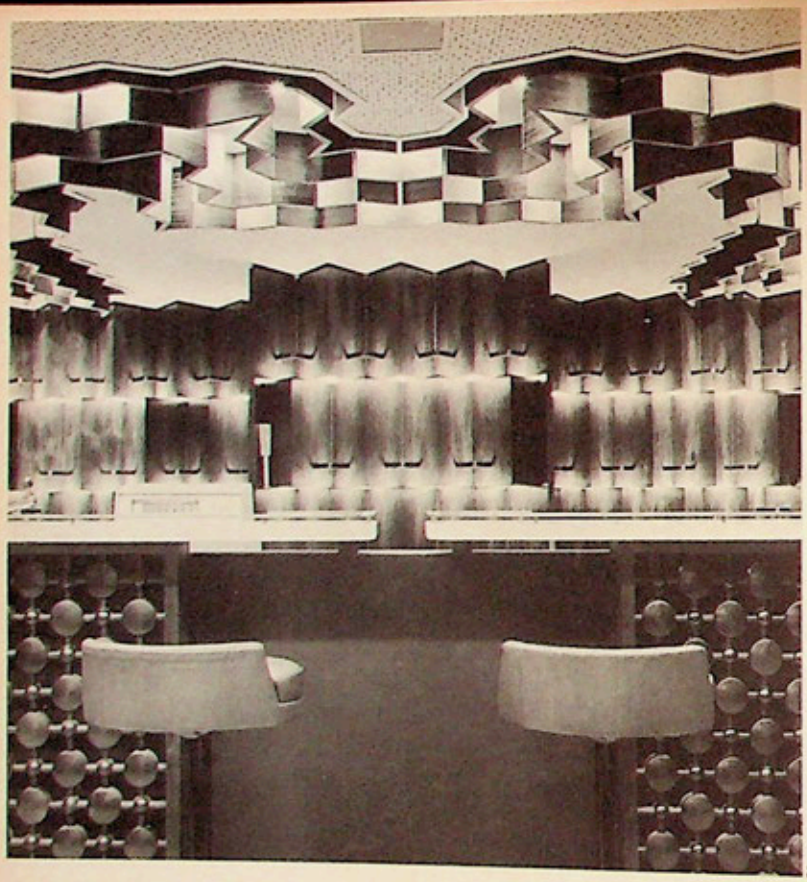
1



2

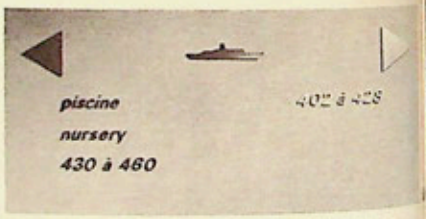
1. L'une des piscines est située sur le pont du théâtre à l'arrière du navire, devant le bar du grill-room. La plage et les bancs sont en iroko, un bois exotique ressemblant au teck. Une bordure de céramique italienne blanche entoure la piscine dont la cuve est revêtue d'une peinture plastique gris-bleu clair.

2. Le grill s'étend sur deux niveaux au-dessus de la piscine. On voit ici la partie supérieure, avec son plafond en pin d'orégon dans lequel sont encastrés des miroirs ovales irrégulièrement dépolis. Les boiseries des parois et les tables sont également en pin d'Orégon. Banquettes recouvertes d'ormacyl orange. Sur le plancher, une moquette rayée noire et marron «Montségur» (Couquet).



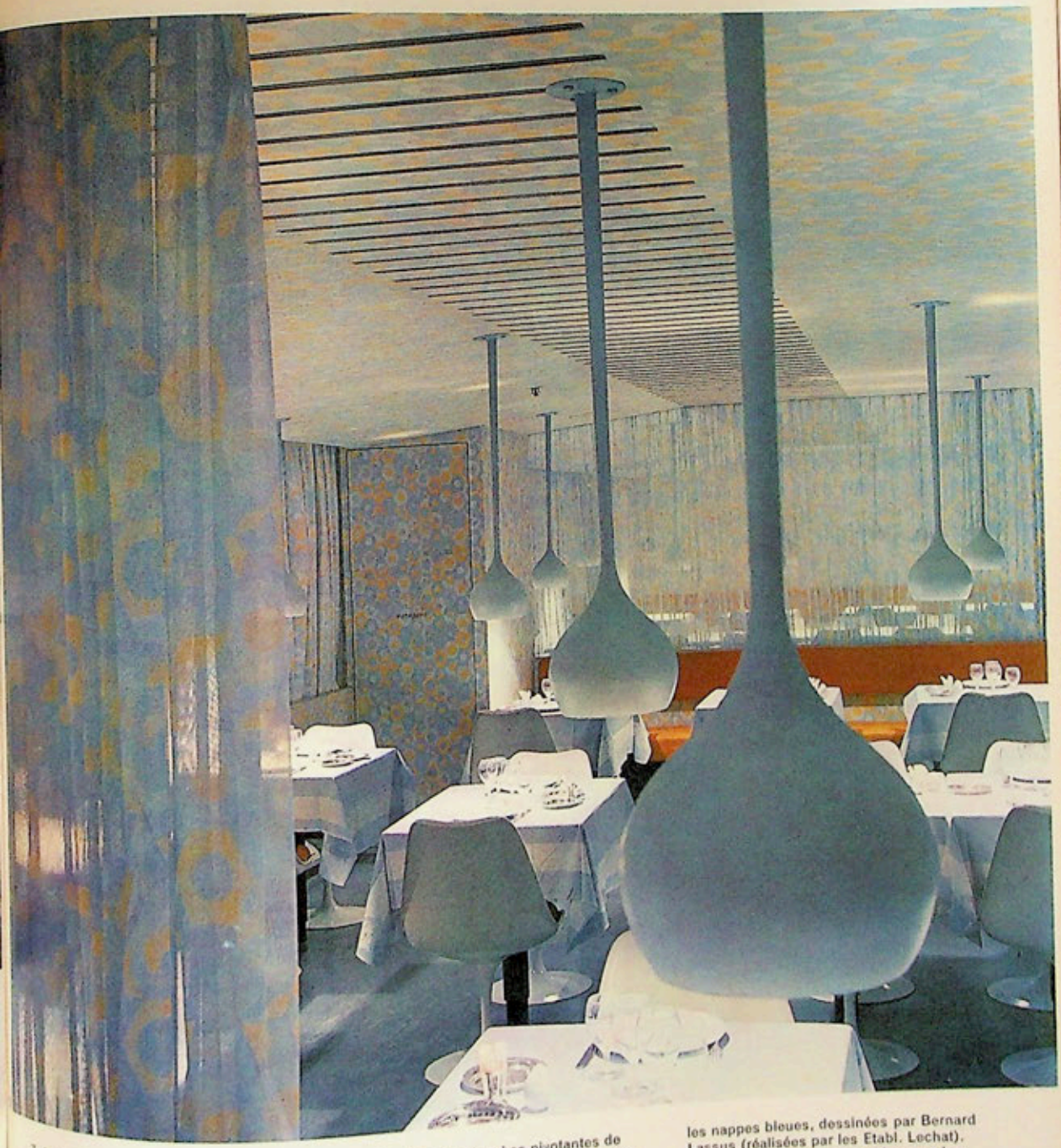
3. Dans le bar du salon, le plafond est fait de dalles perforées « Stellaphone » (Etabl. Wannier) peintes en gris-ocre clair, avec des éléments verticaux en palissandre irrégulièrement éclairés par des lampes à incandescence encastrées. Le comptoir est fait de cinq tables en marbre de Carrare, portées par des moucharabiés de palissandre sur un fond de tissu plastique noir. Tabourets traités Rilsan noir et galettes en Rush vert foncé (Mobilier International).

4. L'une des deux cents cabines du bateau. Les parois, le secrétaire, la commode-coiffeuse sont en palissandre. Serrurerie de laiton traité bronze médaille. Un fauteuil et un pouf (Artifort) qu'on voit ici au premier plan, complètent le mobilier. Sur le mur, une lithographie de Le Corbusier. Un luminaire en métal perforé, garni d'une plaque de palissandre, éclaire le lit (P. Disderot). A droite, une lampe en verre de Max Legrand (Knoll). Moquette «Montségur» (Couquet).

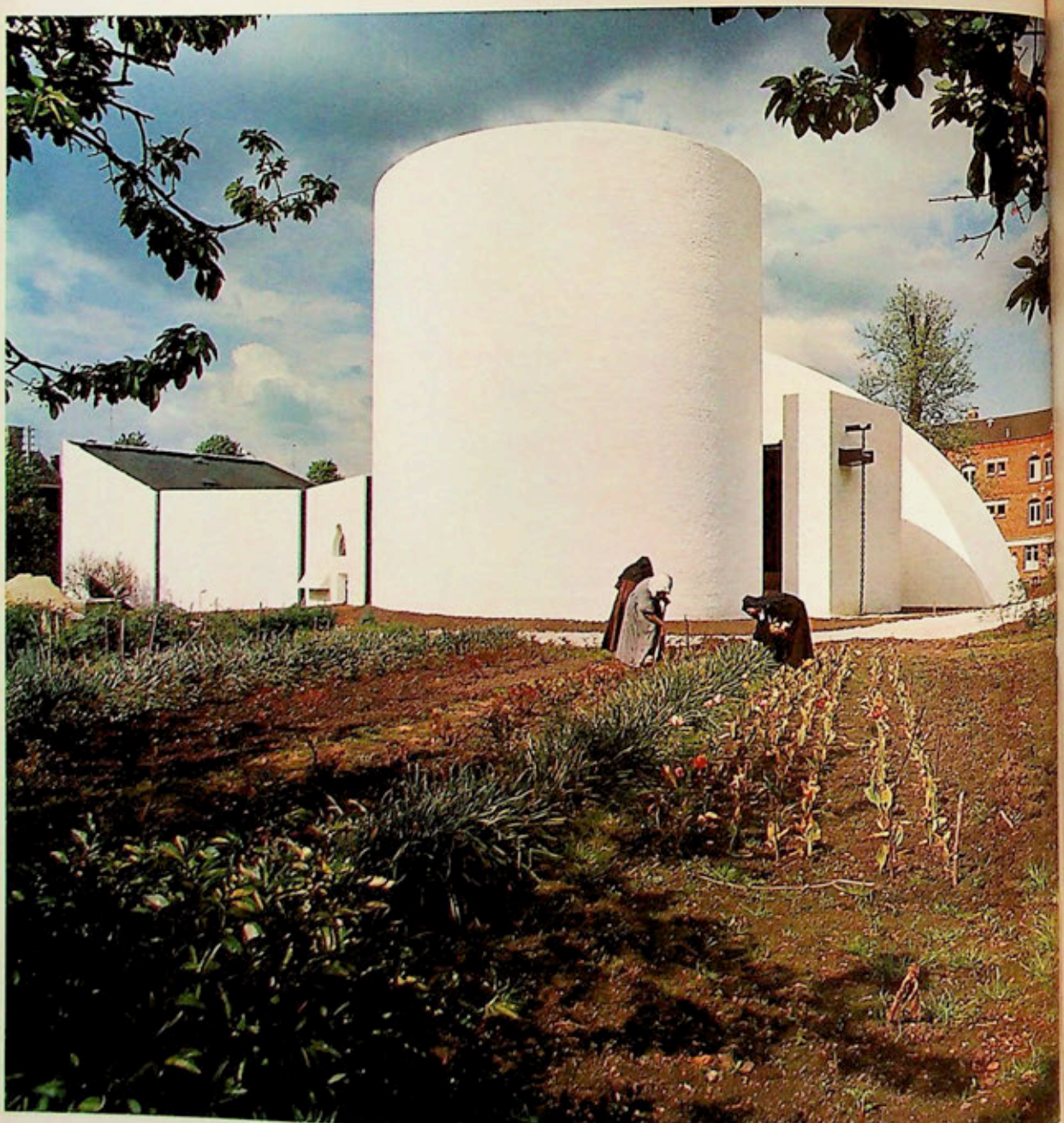


5. La signalisation a été étudiée pour faciliter au maximum la vie des passagers. Ici, l'un des panneaux indiquant les directions de circulation horizontale. Les éléments métalliques sont fixés directement sur la paroi tendue de tissu plastique gris « Komatsu » (Vinylunion). La silhouette du bateau donne le sens de la navigation.

6. Un autre détail de signalisation, sur l'un des paliers intermédiaires. Le tissu plastique gris couvrant les parois latérales (à droite, derrière la descente) a été utilisé pour le panneau ovale incrusté dans l'acajou verni de la paroi du fond. La rampe de l'escalier est en acajou vernis et glace (Saint-Gobain).



7. Le restaurant, suffisamment vaste pour accueillir tous les passagers, est aménagé de manière à préserver une atmosphère de détente et des zones d'intimité. Les parois et le faux-plafond de bois sont recouverts d'une toile dessinée par Bernard Goutin (Coates) et traitée anti-salissure. Les voilages sont imprimés des mêmes motifs. Chaises blanches pivotantes de Saarinen et banquette recouverte de tissu orange (Knoll International). Des tubes fluorescents placés dans les boites à rideaux renforcent l'éclairage des hublots à bâbord et à tribord. La lumière des lampes à incandescence suspendues au-dessus de chaque table est réfléchie par les nappes bleues, dessinées par Bernard Lassus (réalisées par les Etabl. Lechat). Pour éviter une dominante bleue sur les visages, les globes sont peints intérieurement en rose près de l'ampoule et en noir dans la partie basse pour éviter l'éblouissement. Sol en dalles Colovinyl thermoplastique marbré (Sarlino).



L'arc

La cha
que Pier
de l'arch
d'un scu
l'équilibr
une con
des élém
destinati
Devred,
l'entrepr
Székély
boration
côté, av
truire ur
sculpteu
Quant
visite de
avec un
ture sac
Avant
près du
journée
sens du
vie con
teur ava
pénétre
Après
24 heur
tecte e
d'exécu
deux pa
l'autre
laires
le cloc
de dist
cloître

L'architecture d'un sculpteur

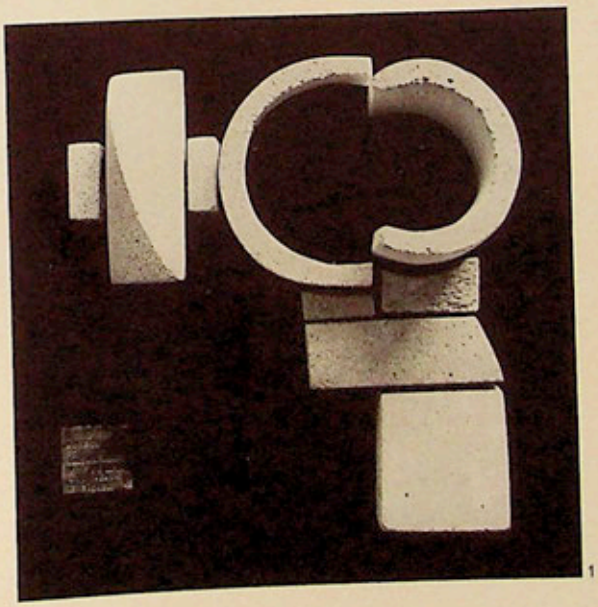
Photos Pierre Joly et Véra Cardot

La chapelle du carmel de Valenciennes, à Saint-Saulve, que Pierre Székély vient d'achever avec la collaboration de l'architecte Claude Guislain, apparaît comme l'œuvre d'un sculpteur: le traitement des volumes sans fenêtres, l'équilibre de l'ensemble, l'unité des surfaces, expriment une conception plastique déterminée. Pourtant, chacun des éléments de l'édifice répond très précisément à sa destination et au programme détaillé fixé par l'abbé Devred, représentant la communauté et instigateur de l'entreprise. C'est lui en effet, qui, en 1963, demanda à Székély de concevoir la chapelle et de la réaliser en collaboration avec un architecte de la région. Celui-ci, de son côté, avait accepté dès le départ, le principe de construire un édifice élaboré dans ses formes mêmes par un sculpteur.

Quant aux religieuses, leur décision fut prise après une visite de la mère prieure à Ronchamp, où elle découvrit, avec une émotion extraordinaire, une forme d'architecture sacrée qu'elle ne soupçonnait pas.

Avant d'établir son projet, Székély a fait de longs séjours près du Carmel, pour connaître la règle, le rythme des journées, le déroulement des offices et comprendre le sens du cérémonial qui entoure chacun des actes de la vie conventuelle, centrée autour de la chapelle. Le sculpteur avait en effet obtenu les plus larges permissions pour pénétrer dans le monastère malgré la clôture.

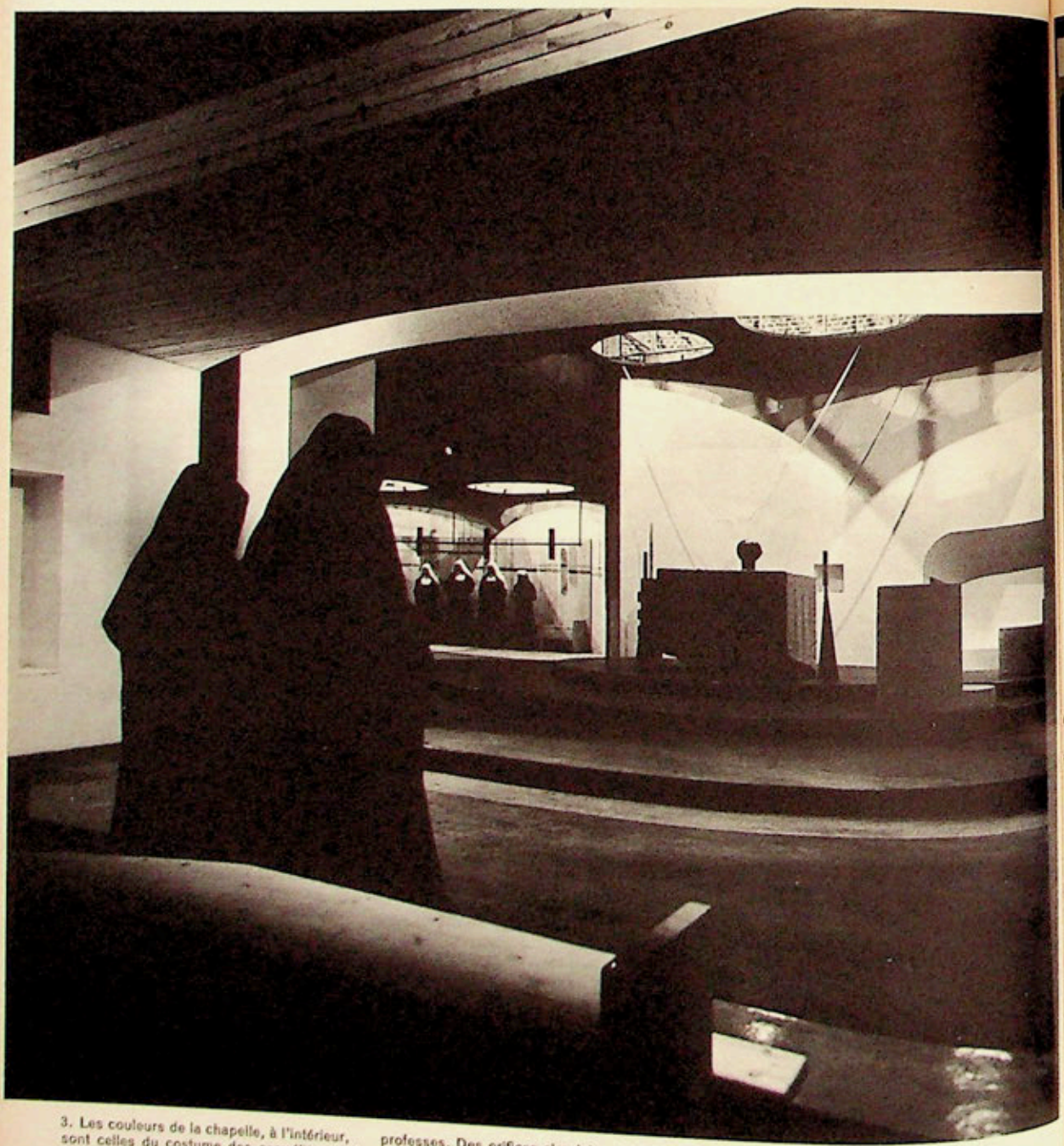
Après cette période de préparation, Székély sculpta en 24 heures une maquette qui fut adoptée aussitôt. L'architecte entreprit alors l'étude et la mise au point des plans d'exécution. La chapelle et ses dépendances comprennent deux parties distinctes — l'une réservée aux religieuses, l'autre au public — disposées sur deux axes perpendiculaires convergeant vers l'autel. L'ensemble, dominé par le clocher et le mur courbe du sanctuaire, s'élève à peu de distance du monastère, auquel il sera relié par un cloître en cours de construction.



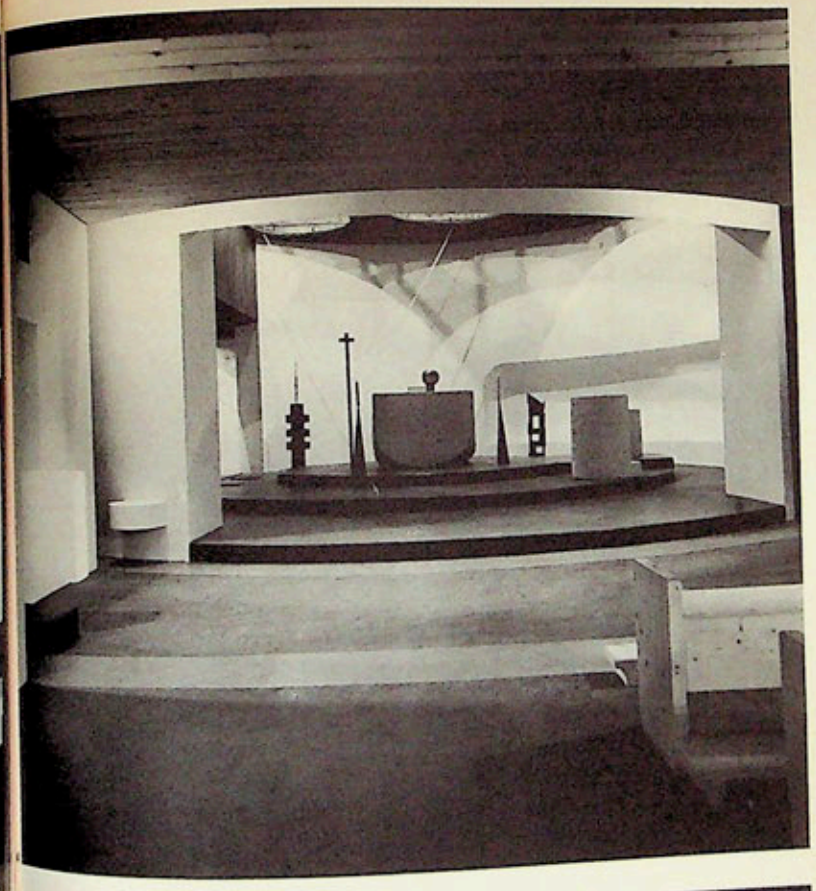
1

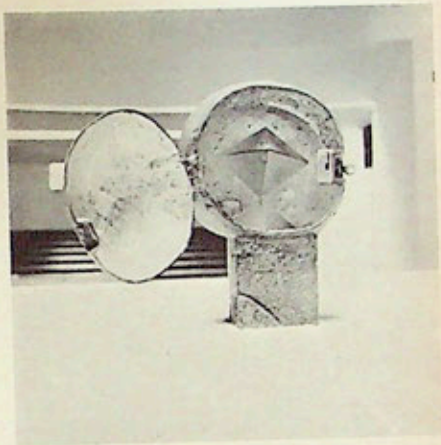
1. Maquette du sculpteur Pierre Székély pour la chapelle du carmel de Valenciennes et les bâtiments annexes. En haut, à gauche, l'entrée des religieuses qui sera reliée au cloître en construction, le clocher abritant l'avant-chœur, puis le passage vers le sanctuaire, et le chœur où les stalles sont disposées en hémicycle face au mur courbe entourant l'autel. L'autre aile comprend d'abord, contre la chapelle, le pré-sanctuaire et le narthex, avec l'entrée extérieure, la nef et la tribune, où le public prend place les jours d'affluence.

2. Vue d'ensemble de la chapelle et des bâtiments annexes. Le haut mur courbe, au centre, est celui du sanctuaire. A gauche, la nef et la tribune réservées au public; à droite le clocher et le passage vers le chœur des religieuses.



3. Les couleurs de la chapelle, à l'intérieur, sont celles du costume des carmélites : sol brun foncé comme la bure des robes, murs blancs comme les manteaux de chœur et les voiles des novices, plafond de tôle noire au-dessus de l'autel, comme les scapulaires et les voiles des mères professes. Des orifices circulaires découpés dans le plafond, laissent passer la lumière du jour qui trace sur le mur des « fresques » mouvantes, variant selon la position du soleil. La chapelle est également illuminée d'en haut, le soir, grâce à des projecteurs placés sous le toit de verre.

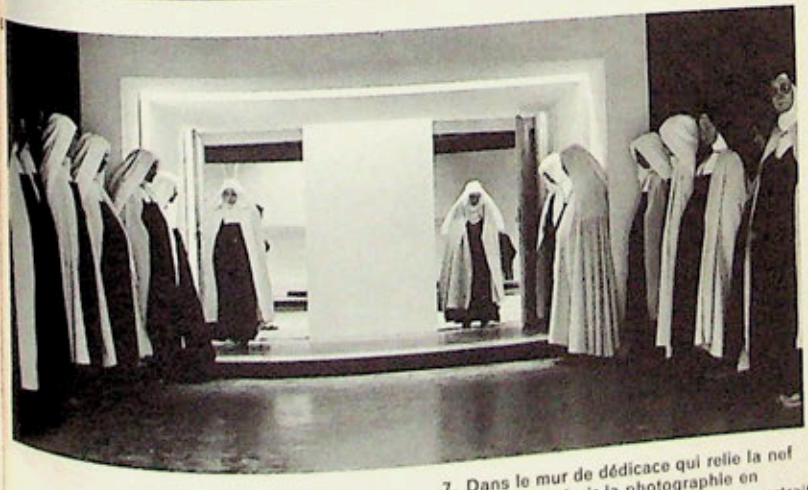




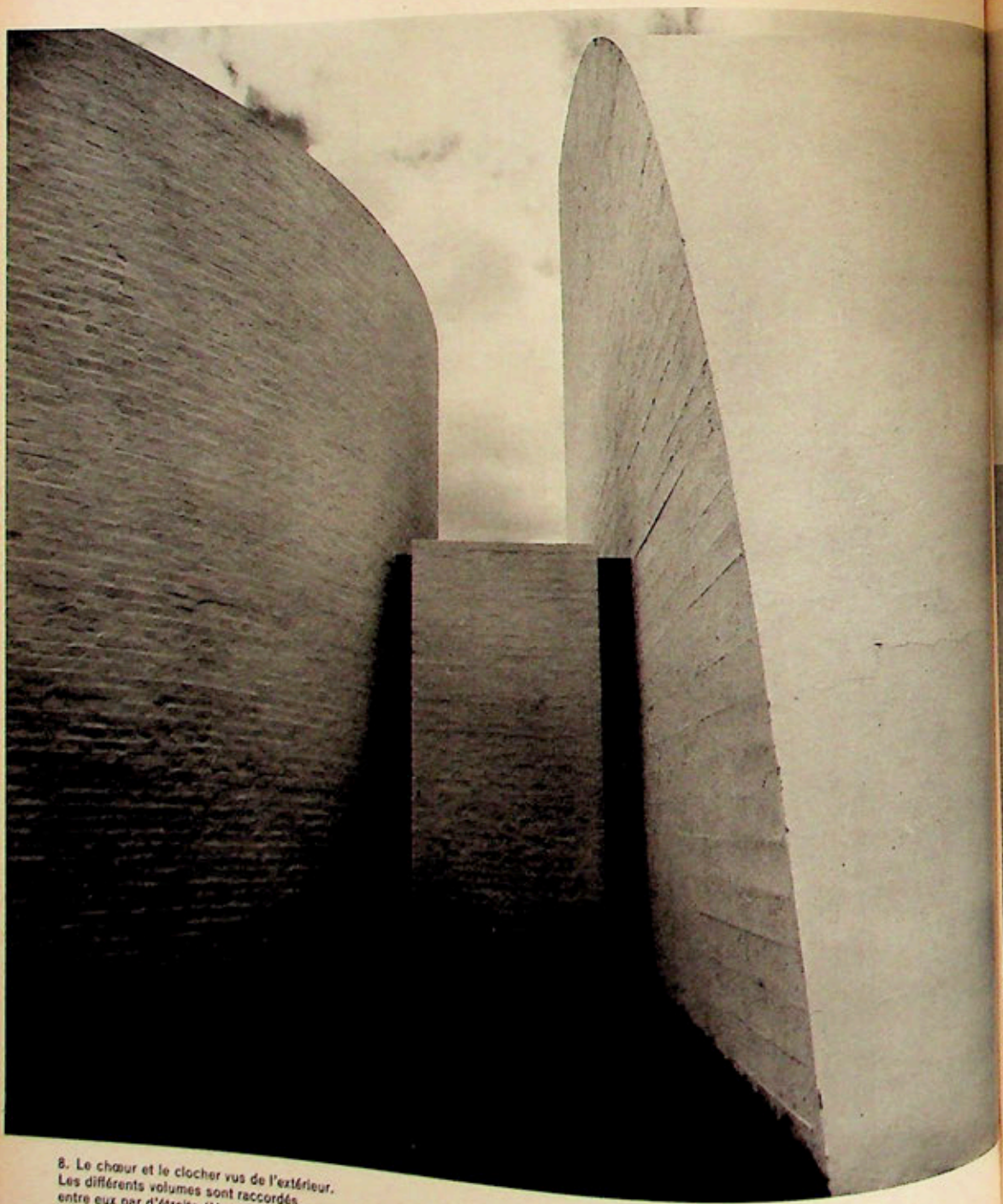
4. L'autel vu du chœur des religieuses. Székély a réalisé lui-même le tabernacle et les différents éléments du mobilier liturgique : le chandelier pascal, le lutrin, la lampe du sanctuaire, en cristal étiré, la croix processionnelle en bronze coulée sur une surface de pierre. Il a sculpté aussi la chaire en travaillant directement dans la carrière de pierre, à Euville. Le plafond, ici, est en lames de pin.

5. Le tabernacle a d'abord été taillé dans la pierre, puis fondu en bronze, et conserve ainsi, à l'extérieur, le grain du calcaire. L'intérieur, doré à la feuille, abrite le ciboire, dessiné également par Székély.

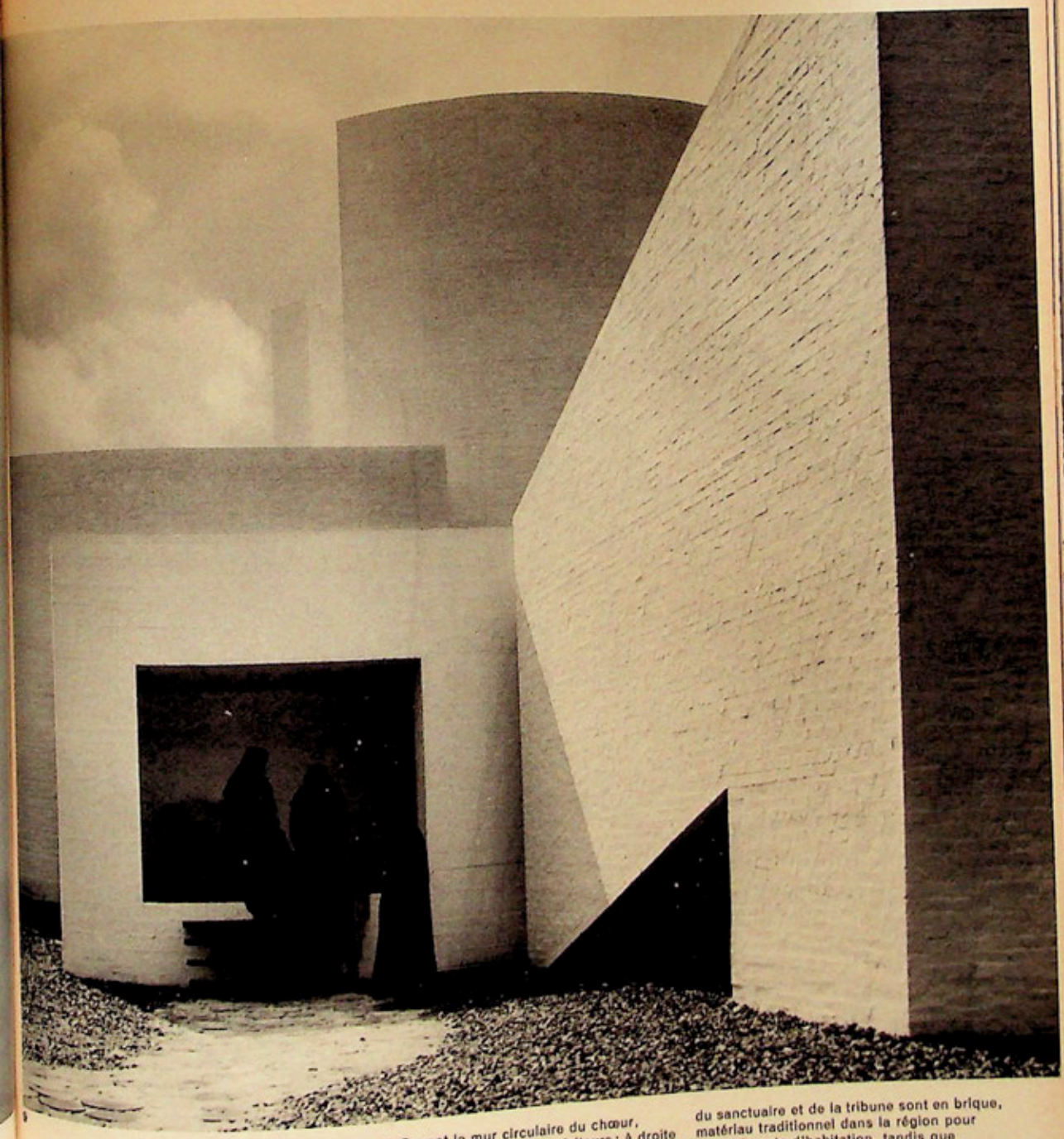
6. Sortant de la chapelle, les religieuses pénètrent dans l'avant-chœur, situé sous le clocher.



7. Dans le mur de dédicace qui relie la nef au sanctuaire (voir la photographie en couleurs, page 32), on a inséré un portrait de sainte Thérèse de Lisieux, au-dessus d'un orifice laissant voir les fleurs du jardin symbolisant la spiritualité de la sainte. Cette image est l'agrandissement d'une photographie authentique (prise vers 1890) : la volonté de renouveler l'iconographie religieuse traditionnelle aboutit parfois à substituer aux sujétions de l'art sulpicien celles des habitudes visuelles répandues aujourd'hui par le cinéma, le pop'art et la publicité...



8. Le chœur et le clocher vus de l'extérieur. Les différents volumes sont raccordés entre eux par d'étroits éléments vitrés qui laissent entrer la lumière du jour. Le soir lorsque les lampes sont allumées dans la chapelle, l'éclairage filtre à travers ces « fentes » et illumine les murs extérieurs.



9. Devant le mur circulaire du chœur, le narthex et l'entrée des visiteurs ; à droite la tribune ; au fond, la paroi également courbe qui s'élève, derrière l'autel, à la même hauteur que le clocher. Ce mur protège le toit vitré de la chapelle contre la pluie et le vent. Les murs du chœur, du sanctuaire et de la tribune sont en brique, matériau traditionnel dans la région pour les bâtiments d'habitation, tandis que les lieux de passage sont en béton banché. L'ensemble a été simplement blanchi pour unifier l'édifice tout en préservant la différenciation des volumes et des « épidermes ».

Hugues Sambin

Suite de la page 26

Au reste, un marché retrouvé par E. Metman et C. Oursel prouve qu'il fut exécuté par un certain Nicolas de la Court, né à Douai, en 1551: même si Sambin en avait donné l'ordonnance, et la chose n'est pas impossible, il ne saurait nous instruire pleinement sur son style. Le voyage en Italie est lui-même douteux: on peut seulement constater qu'il n'y a pas de preuve contraire; mais il aurait eu lieu nécessairement avant 1548, ce qui ne laisserait guère de temps pour un bien long séjour... En revanche Sambin a sûrement connu les Italiens et leur art: peut-être à Fontainebleau, Sens ou Auxerre, foyers actifs, et certainement à Troyes (quand ce ne serait que par l'intermédiaire de son beau-père qui y avait acquis une renommée suffisante pour être appelé à Dijon), et à Lyon où la publication de son livre suppose un séjour et des relations dans les milieux artistiques: et c'est précisément dans ce contexte d'une province du XVI^e^ siècle ouverte à l'art italien, mais riche aussi de ses propres traditions, qu'il faut analyser l'art de Sambin.

Ce qui a souvent surpris, et gêne encore les jugements portés sur lui, c'est que l'on distingue dans les œuvres qui lui sont attribuées deux tendances à première vue contradictoires: l'une, sévère, cherchant un effet puissant, l'autre toute décorative et se plaisant aux lourdes cascades d'ornements. Quel rapport entre les meubles « Sambin », les façades « Sambin », et les édifices que les documents nous montrent construits ou dessinés par lui? Cette contradiction est en fait plus apparente que réelle. Elle s'efface si l'on veut bien ne considérer que les œuvres authentiques, et non celles qui poursuivent et alourdissent son style, et surtout si l'on veut bien ne plus regarder le maître dijonnais comme un menuisier-architecte ayant créé sa formule décorative et la répétant à satiété, mais comme un « architecteur » jouant librement des possibilités diverses du langage de son temps. La façade de la « tuerie », bien sûr, ne pouvait être très somptueuse étant donné la destination de l'édifice. Les bossages de l'encadrement de la porte et du haut de l'unique niveau de fenêtres suffisent à l'animer; mais les proportions de ce petit bâtiment, avec sa haute toiture et ses « louvres », ne sont pas dénuées d'harmonie, et le choix des bossages rustiques montre le souci d'accorder le décor avec la fonction utilitaire. Le Palais municipal de Besançon, dont Louis Hautecœur a naguère rappelé les qualités, posait un problème d'une tout autre ampleur. Il s'agissait d'une œuvre de prestige. L'ordonnance est simple, mais solennelle, avec la symétrie des deux ailes amorçant la cour, et l'axe central marqué par le porche encadré de colonnes et la lanterne semi-octogonale. Cette disposition bloquée donne au bâtiment une sorte de sévérité: mais le détail montre une invention qui se joue de toutes les règles. Les frontons se haussent, se brisent, laissent passage au relief démesuré des claveaux, les bossages envahissent toutes les surfaces planes. Une géométrie habile court et anime tout le mur. Nul souci de rigueur, certes: mais le joyeux exercice d'un vocabulaire souple à souhait. Cette même verve se déploie à l'aise dans l'« Oeuvre de la diversité des Termes » publiée en 1572: avec ce compromis entre l'élément architectural et la figure humaine qu'est précisément le terme, elle trouve un motif à sa mesure. Sous prétexte d'offrir un recueil commode aux architectes, et avec la prétention de suivre « les vrayes proportions dont usoient les antiques », Sambin multiplie les variations sur ce thème. Bien vite il ne se contente plus du nu ou du drapé: il recourt aux ornements, accable ses figures de bijoux, de guirlandes, d'emblèmes, joue de toutes les transitions entre le rocher presque brut où courent les lézards et la statue complète. Mais c'est encore trop peu: ici le terme se dédouble, et du même buste sortent deux têtes d'homme et de femme étonnés de se trouver face à face; là il se complique d'une véritable mise en scène à trois, quatre ou cinq personnages. Une sorte de déesse-mère porte sur son sein une ville et des montagnes figurés au naturel, sur ses mains des oiseaux, et nourrit à sa triple mamelle trois enfants jumeaux. Une satiresse couronnée de fruits semble fort embarrassée de ses satyreaux déjà grandelets, un Silène se laisse complaisamment assaillir par un bouc et deux chèvre-pieds qui tentent de lui voler les grappes de raisins pendant à ses oreilles. Sur un terme à triple face vient s'accoler le groupe des trois Grâces, sur un autre celui de Rémus et Romulus tétant la louve. Tout cela avec la belle humeur du seizième siècle, heureux de jouer de la forme humaine, multipliant librement les emprunts directs à l'antique, et se moquant de la pudeur. De la stricte raison aussi, disons même de l'architecture: tout à son invention Sambin semble oublier un peu l'étrange figure que donneraient à un édifice ces termes ventrus, bouffis, oubliant tout module, et laissant proliférer librement leur encombrant décor...

Lorsqu'on songe qu'à Paris, depuis le milieu du siècle, l'art se voulait respectueux des règles, que Serlio, Lescot, De l'Orme avaient introduit en architecture un goût plus strict, on ne peut s'empêcher de juger Sambin en retard. Ou précoce, si d'autre part on considère les premières manifestations architecturales du « maniérisme », et cette invention exubérante qui de Vredeman de Vries (qui n'est pas sans plus d'un point commun avec Sambin) à l'étonnant Dietterlin, envahit les Pays-Bas et l'Allemagne. Mais le problème est-il de considérer l'art de Sambin par rapport à l'art parisien, ou même par rapport à tel autre centre? Nous sommes à une époque où la province française garde sa personnalité, où les diverses villes ont leur vie artistique originale. Si la place de la France dans l'art du seizième siècle paraît somme toute mince en regard de l'Italie, des Pays-Bas ou même de l'Espagne, c'est qu'à la vérité on réduit la France, ou peu s'en faut, à un seul foyer: la Cour royale. Lorsqu'on aura fait plus attentivement l'inventaire de la province, reconstitué — dans la mesure encore possible — les œuvres et les personnalités qui y travaillent alors, on aura sans doute de cette période une image beaucoup plus variée, beaucoup plus avantageuse — beaucoup plus juste aussi.

Si vous voulez en savoir davantage

Vous pouvez consulter: A. Castan: *L'« architecteur » Hugues Sambin, créateur de l'École bourguignonne de menuiserie d'art au seizième siècle, auteur de la façade du Palais de Justice de Besançon. Notice biographique.* Besançon, Dijon, 1891. (Extrait des Mémoires de la Société d'Emulation du Doubs) — N. Garnier: *Contribution à l'histoire de Hugues Sambin.* Dijon, 1891. (Extrait des Mémoires de la Société bourguignonne de géographie et d'histoire, t. VII, pp. 23-127) — H. David: *De Sluter à Sambin. Essai critique sur la sculpture et le décor monumental en Bourgogne au XV^e^ et au XVI^e^ siècles.* Paris, Lib. Leroux, t. II: « La Renaissance ». 1933 — Consultez surtout les archives départementales de la Côte-d'Or et celles des villes de Besançon, Dijon, Dôle, Gray et Salins.

Musée de Sarasota

Suite de la page 10

à *Monsù Desiderio* en 1960, ou d'art contemporain comme celle intitulée *Picasso et le Théâtre* en 1956, concerts, représentations théâtrales, symposium et congrès, films anciens et opéras s'y succédaient, et ceci jusqu'à la mort, en 1957, de celui qui avait trouvé avec cet ensemble, le décor baroque qui convenait à son tempérament si varié d'animateur et de génial metteur en scène.

Cette courte évocation d'un palais enchanteur ferait peut-être moins sourire si l'on songeait à la double leçon que l'on en peut tirer. Car si cet ensemble reste un étonnant témoignage, un touchant témoignage, du goût d'un homme, d'une génération d'hommes qui ont fait l'Amérique, il ne faut pas oublier qu'il fut donné à l'Etat de Floride. Au-delà des extravagances d'un homme, au-delà des fautes de goût, subsiste le mécène novateur et hardi qui achète selon son plaisir et sans guère se tromper et qui n'hésite pas à sa mort à laisser ses biens à son pays. Au-delà de cet homme qui semble dépenser sans compter pour son plaisir, reste le citoyen qui lègue à la Floride ce qu'il a amassé. Puissent les millionnaires européens si raffinés, si cultivés, faire preuve de la même générosité, du même discernement et du même désintéressement, et puissent grâce à eux, de nouveaux musées ouvrir leurs portes ou les anciens s'enrichir. Qu'importent les collections, elles seront la preuve, pour l'instruction et la délectation du citoyen, que la notion de musée et celle de mécénat ne sont pas encore mortes en Europe.

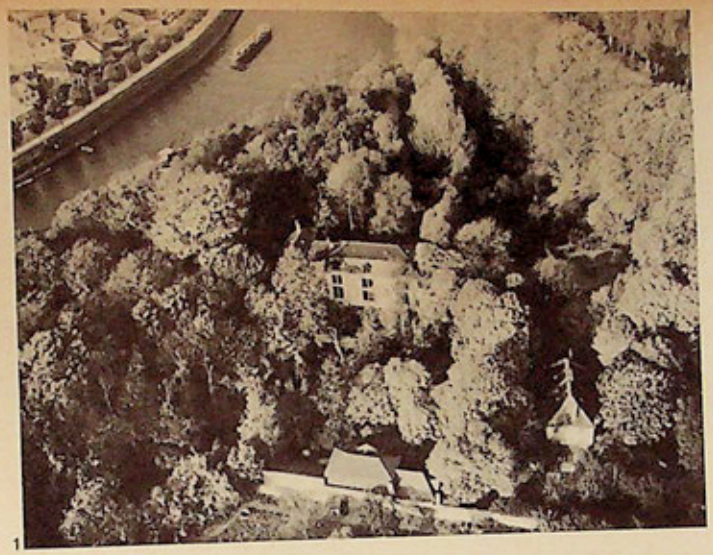
Si vous voulez en savoir davantage

Consultez l'excellent catalogue, malheureusement épuisé, de William E. Suida du John and Mable Ringling Museum of Art, paru en 1949, bien que, depuis cette date, les collections se soient considérablement accrues. Le musée a fait paraître, en outre, de remarquables petits fascicules sur le Théâtre d'Asolo, la maison des Ringling, etc... Sur l'exceptionnelle personnalité d'Everett Austin Jr., voir le catalogue de l'exposition qui lui a été dédiée par les musées de Sarasota et d'Hartford en 1958 « A Director's Taste and Achievement ». Voir aussi les différents catalogues des expositions consacrées à l'art italien du XVII^e^ siècle qui se sont tenues ces dernières années aux Etats-Unis et qui, chacun, étudient plusieurs tableaux du musée.

Et ne manquez pas de vous rendre à Sarasota, si vous allez aux Etats-Unis, à plus forte raison si les plages de la Floride sont le but de vos vacances!

L'ŒIL du décorateur

Décoration
Formes nouvelles
Styles d'aujourd'hui



1

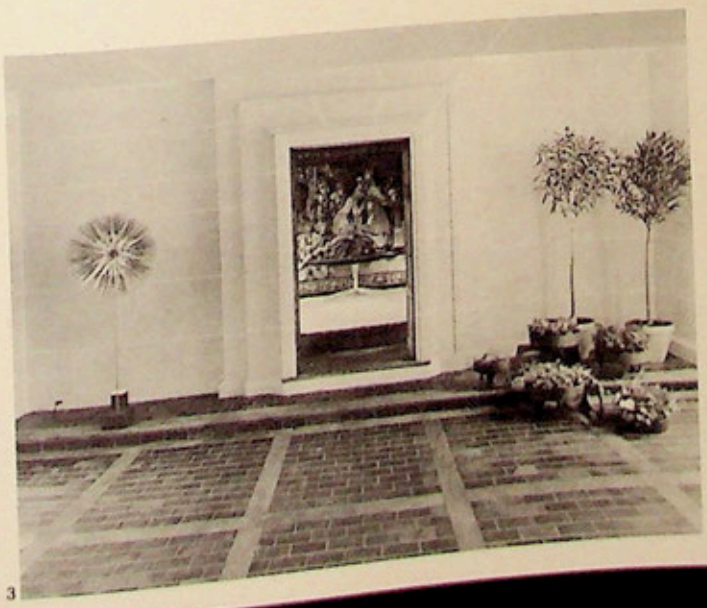
LE MOULIN DES CORBEAUX

1. Cette vue aérienne montre bien que le Moulin des Corbeaux est un pont jeté sur un petit bras de la Marne, reliant l'île à la rive droite du fleuve. Elle montre également que la forêt entourant le moulin est le prolongement du bois de Vincennes.

2. Le moulin est bâti sur un petit bras de la Marne. Au-dessus des fondations du XV[e] siècle dont les vieilles pierres n'ont pas été touchées (cette partie est d'ailleurs classée), la superstructure a été remaniée à différentes reprises. L'ouverture de hautes baies qui s'élèvent en relief sur deux étages a donné aux façades un rythme et un style. Les arbres apparaissent ainsi en transparence à travers la maison qu'ils entourent de tous les côtés.

3. Précédant l'entrée proprement dite, un vestibule dont le sol est un « parquet » de briques roses et de bois. Des arbustes et des plantes vertes dans des bacs en terre cuite sculptés par Gehel répondent à la grande fleur de Bertoïa, en laiton trempé dans un bain d'or.

Photographies de Pierre Berdoy

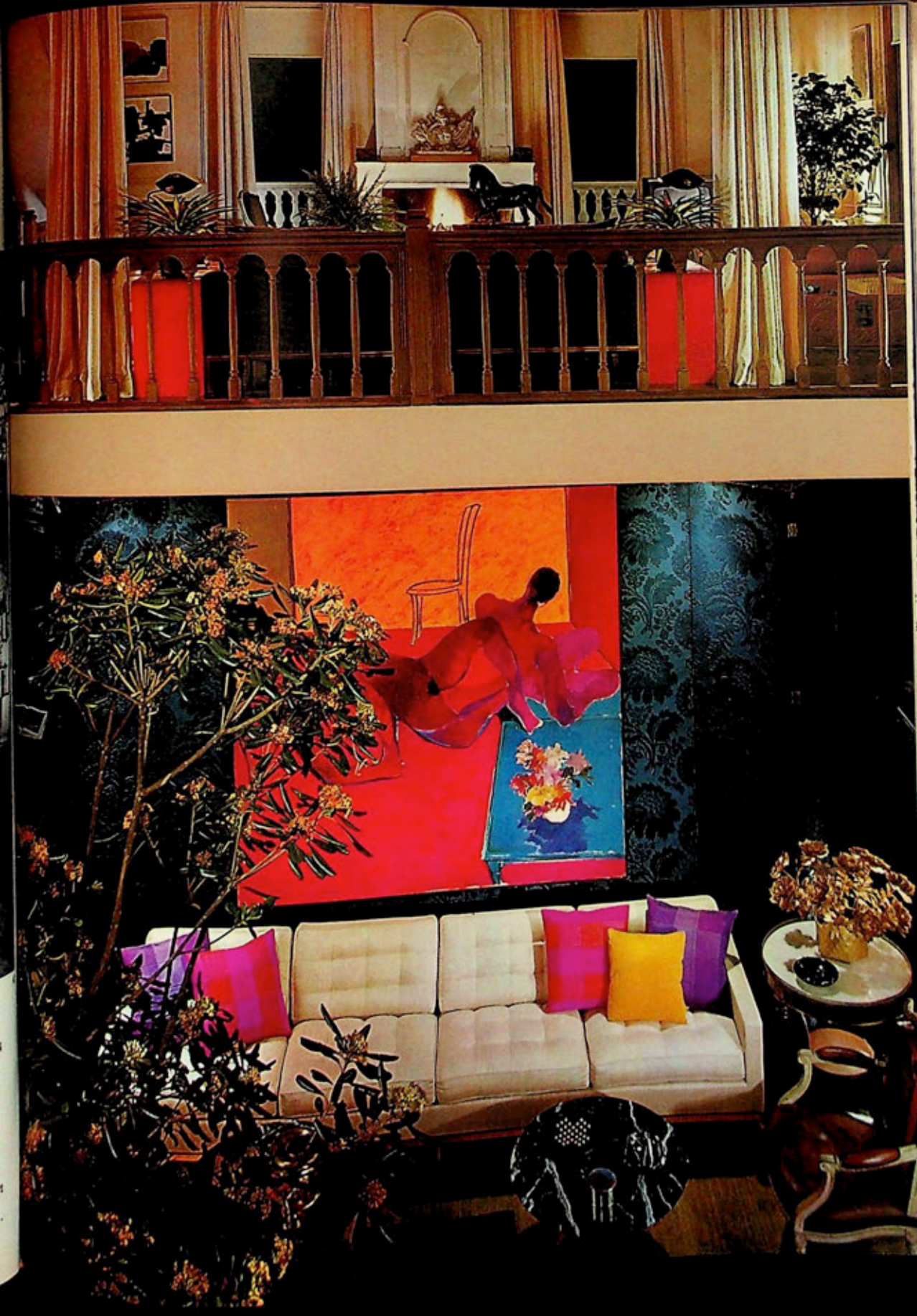


3

Il faut une très grande chance aujourd'hui pour trouver, dans une région tranquille et accessible à la fois, un vieux moulin qui ait gardé son caractère, son cadre de verdure et d'eau, qui n'ait pas été défiguré par des restaurations ou des transformations irrémédiables. Yves Vidal, le directeur de Knoll International, a eu lui, une chance vraiment exceptionnelle : le moulin qu'il a découvert et aménagé depuis deux ans est, à vingt minutes de la Place de la Concorde, un îlot de calme enfoui dans les arbres — ceux du bois de Vincennes — et son histoire commence au XV[e] siècle.

L'origine de son nom est plus ancienne encore. Elle remonte à un épisode dramatique et mystérieux que l'on situe très précisément le 29 avril 1303 : ce jour-là, des milliers de corbeaux « formant un noir rideau qui voilait le soleil » se livrèrent une bataille si acharnée que « leur sang tombait comme la pluie ». L'endroit garda le nom d'Ile des Corbeaux donné plus tard au Moulin.

4-5. Deux vues de la pièce principale. A l'origine le moulin était comme un grand hall indifférencié ; en rompant les volumes horizontalement sans les modifier dans le sens de la hauteur, Yves Vidal et Charles Sévigny ont créé une pièce carrée à deux niveaux. Au niveau supérieur, la galerie de bois existante a été simplement décapée. Un pittospore géant crée un lien vertical entre les deux étages tout en faisant trait d'union avec la forêt qui cerne la maison. Il est planté dans un cache-pot en laiton martelé dû au sculpteur Auguste Fix. La photo ci-dessus montre comment la cheminée de la salle à manger participe au décor de la pièce principale. Les boiseries de chêne décapées proviennent de l'ancienne installation du moulin. A gauche, chaufferuses de Mies van der Rohe dont les piétements ont été patinés bronze médaille et qu'on a recouvertes d'un gros tweed blanc cassé. Sur la table de verre, également de Mies van der Rohe, des noix des Iles Seychelles. Contre la boiserie, deux médaillons chinois XVIII[e] en laque rouge et or ; au-dessous un jeu de quilles et de toupies en bois marqueté et bronze, travail français de 1860. A droite, une table recouverte d'un tissu américain imitant le point de Hongrie sur laquelle une sculpture de Bertoia voisine avec un éléphant en bronze siamois du XVII[e] siècle. Page ci-contre, adossé au paravent de velours gaufré bleu roi qui sert de cloison entre le vestibule et la pièce principale, un canapé de Florence Knoll garni de tissu « Haze » blanc. Les tons des petits coussins recouverts de soie du Siam reprennent ceux du tableau de Michel Warren accroché contre le paravent. Tabouret et fauteuil d'époque Louis XVI garnis de cuir marron. Au sol, un simple tapis de corde. Au second niveau, celui du petit salon montré fig. 17, une cheminée en pierre sur laquelle est placé un trophée en terre cuite, d'époque Louis XIV. De part et d'autre, au-delà des fenêtres, on voit la balustrade de la terrasse reproduite fig. 7.



Celui-ci est mentionné pour la première fois dans les archives le 11 décembre 1482 : la dame Boucher, veuve du Sieur de Morviller, Seigneur de Charenton, cède à Huguet Laulne, meunier, un terrain sur la Marne, près de Charenton, à condition qu'il y construise un moulin à blé et qu'il se charge en outre de tracer et d'entretenir un chemin d'accès « de largeur suffisante pour y mener une charette ». On peut suivre ensuite, d'acte en acte, de procès en procès, l'histoire du Moulin des Corbeaux : les propriétaires changent, les meuniers font faillite, les riverains vont en justice défendre leurs droits de pêche, de navigation, de passage sur le chemin. A la fin du XV[e] siècle, il y a trois moulins en cet endroit de la Marne. Puis les archives mentionnent tel moulin « ruyné », « brûlé par ceux de la Relligion », « à l'état de masure », reconstruit, abandonné.

Mais le Moulin des Corbeaux, lui, moud du blé jusqu'en 1916. Le bâtiment subit alors une première transforma-

6. Un aspect de la salle à manger située au-delà du salon, dont elle est séparée par des boiseries latérales. L'autre partie de la pièce est meublée exactement de la même façon (voir pages suivantes) : sièges de Mies van der Rohe recouverts de tissu « Skol » bleu canard. Table de Saarinen à plateau en marbre blanc doré de Calacatta. Argenterie anglaise. Lustre hollandais en métal argenté exécuté par Redon. Tapis à motifs en relief dessiné par Charles Sévigny et tissé en Espagne.

7. Au niveau du premier étage, une terrasse qui semble s'enfoncer dans les arbres et où on prend les repas en été. Sol de briques à joints apparents. Les meubles de plein air qu'on y voit sont des créations encore inédites de Richard Schulz pour Knoll International. Ils sont constitués de plétements d'aluminium spécialement finis sur lesquels s'accrochent des sièges en dacron blanc bordé d'un galon brun. Les tables à plateau de métal émaillé jaune sont, comme les sièges, inaltérables à l'eau, au soleil ou au vent.

tion, qui épargna heureusement les parties anciennes et les fondations du XV[e] siècle.

Yves Vidal a donc pu remodeler le moulin, lui rendre son charme de maison sur l'eau, de refuge dans l'isolement de la forêt. De grandes baies ouvertes sur deux étages ont transformé l'endroit en une demeure claire, gaie, où on a l'impression de vivre réellement dans la lumière et dans la forêt.

Cette architecture, comme d'ailleurs l'aménagement intérieur, ont été réalisés par le propriétaire actuel assisté du décorateur Charles Sévigny. A l'intérieur, ils ont associé les éléments anciens trouvés sur place, d'autres choisis chez les antiquaires en France ou à l'étranger et les créations de Knoll International, tissus, tapis, banquettes de Mies van der Rohe, sièges et tables de Saarinen ou de Florence Knoll. Tout est conçu pour le repos, la détente, la liberté de la vie à la campagne dans une « folie » moderne aux portes de Paris.

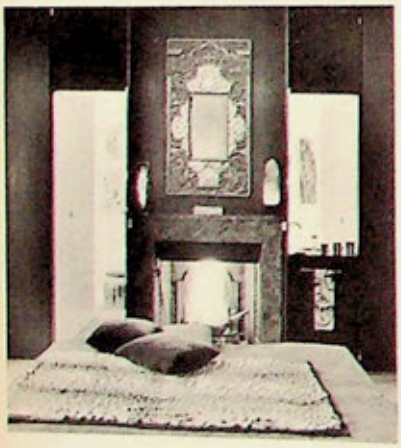
8. Des boiseries XVIII[e] peintes d'un ton de bleu très rare et encadrant des toiles peintes également de l'époque donnent à la salle à manger tout son style.
De part et d'autre de la cheminée, des tables de Saarinen à dessus de marbre blanc doré dont on a vu l'une, servie, page précédente. Sur le manteau de la cheminée, des coraux associés à une assiette de Picasso.
A gauche, une sculpture de Zumstein, en bois recouvert de cuivre et d'étain.

9. L'aménagement de la pièce principale, comme d'ailleurs du moulin tout entier, a été pensé dès le départ avant qu'on touche à la structure même du bâtiment. Cette photo où l'on voit comment la baie est en relief par rapport aux façades ménageant une banquette dans l'épaisseur du mur, prouve bien que les architectures extérieures et intérieures ont été conçues l'une par rapport à l'autre. Cette banquette inscrite dans la baie et celle, invisible sur notre photo, qui lui fait face, donnent un rythme à la pièce en créant des centres d'attraction. Des coussins recouverts, soit de fourrure, soit de tissu de soie imitant la fourrure (Le Manach), permettent de s'y asseoir confortablement.

10. Construit sur le modèle de la galerie, cet escalier mène au second étage. A gauche de la baie ouverte par le propriétaire actuel, deux lithos, l'une de César, l'autre de Soulages, à droite une encre de Bitran.

11. Dans le bureau d'Yves Vidal, la plus récente création de Knoll International : un fauteuil dessiné par Charles Pollock, qui associe aluminium et matière plastique moulée à une garniture de cuir naturel. Les murs divisés en panneaux dissimulant portes et placards sont recouverts d'un tissu « Liège » (Knoll). Une peinture japonaise du XVIII[e] est accrochée au mur du fond surmontant un coffre japonais en cuir rouge laqué et une assiette de la Renaissance incrustée de nacre. La niche à droite est tendue d'un tissu « Cachemire » rapporté de Perse ainsi que les deux panneaux de porte anciens qui y sont encastrés. Le meuble classeur inscrit dans la niche est en noyer à piétement d'acier et plateau de travertin (Florence Knoll) ; tête de taureau égyptien en bois de palmier. Tapis marocain.

12. La chambre du maître de maison (dont on verra pages suivantes d'autres aspects) communique avec sa salle de bains par deux ouvertures que dissimulent des panneaux en ébène de Macassar. Celle de droite donne sur un lavabo « à double accès » : on peut en effet l'atteindre soit de la chambre, soit de la salle de bains — les robinets ont été placés sur le côté.

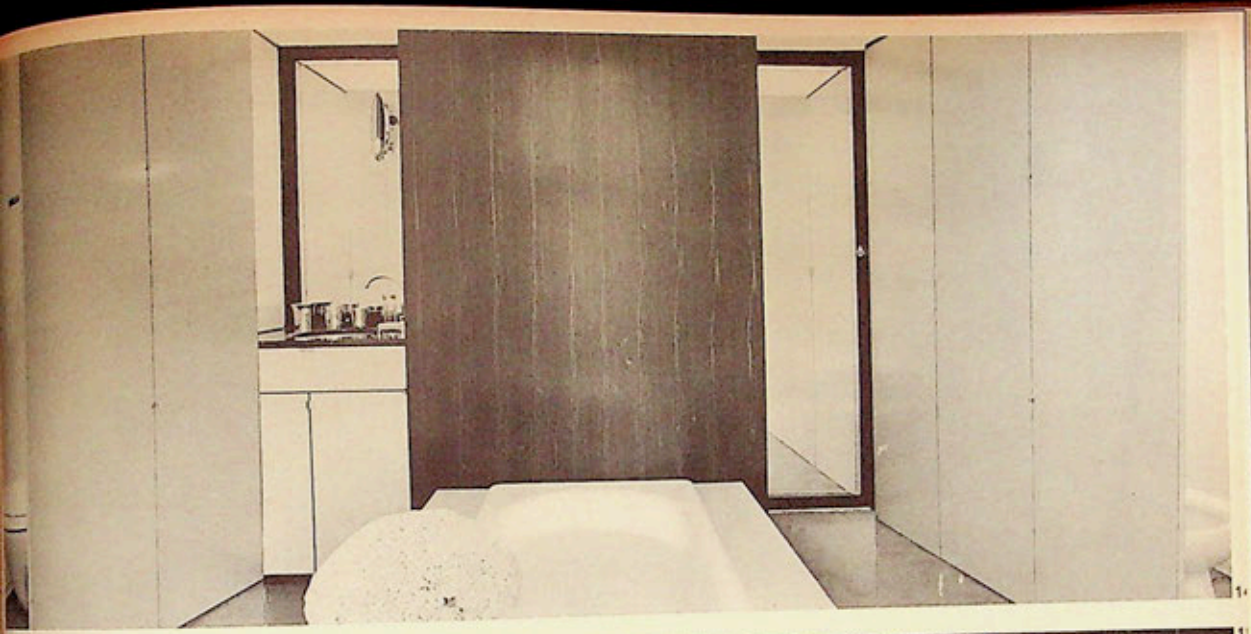


12

13 et 14. Une baignoire centrale tournée vers la forêt axe la salle de bains. De part et d'autre, des panneaux repliables en stratifié beige dissimulent les appareils sanitaires. Face à la baie, un panneau d'ébène de Macassar.

15. Le propriétaire actuel a tenu à conserver et à remettre en état le décor de verre gravé par Lalique en 1930, qui ornait l'unique salle de bains du Moulin.

13



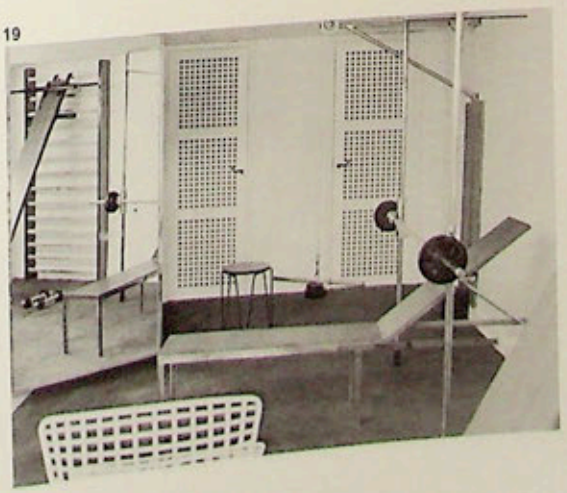
16 et 18. La chambre d'Yves Vidal — dont on voit ici deux aspects — ouvre largement sur la forêt, mais des volets intérieurs en ébène de Macassar permettent d'y créer une obscurité totale. La pièce comprend trois « plages » successives : un grand lit recouvert de daim et d'une peau de panthère (on y adapte une tête de lit en daim lorsqu'il est défait), puis, à la hauteur du lit, une vaste table en bois laqué bleu où sont réunis tous les objets nécessaires au confort de la vie — téléphone, radio, télévision miniature, livres, verre d'eau, cendrier — enfin un tapis de poulain. La table de chevet a en outre l'avantage de dissimuler le chauffage. Une coiffeuse d'homme anglaise XVIII*, une chaise de Jacob et un fauteuil de Saarinen garni de cuir complètent l'ameublement de la pièce. Le sol est en travertin yougoslave dont l'aspect et la couleur sont ceux du bois pétrifié. Sur les murs, associé à l'ébène, un tissu vieil or (« Bangkok » de Knoll). Au-dessus de la cheminée en lapis lazuli découverte à Rome, un miroir persan du XVIII* siècle, encadré de minéraux montés et éclairés.

17. Ce petit salon est situé au second niveau, entre la galerie et la terrasse. Un grand canapé Knoll recouvert de tissu de laine marron « Inca » (par Sheila Hicks), y fait face à une table basse en ébène de Macassar dessinée par Charles Sévigny. De part et d'autre du canapé, des tables de côté en laque rouge orangé où sont posés des bronzes de la Renaissance. Les petits coussins jetés sur le canapé sont garnis de tissus marocain, hindou, persan, rapportés par le maître de maison. A gauche de la baie, tableaux et lithos de Soulages, Vera Fabre, Kenneth Martin. Le pouf de Florence Knoll est recouvert de tissu rouge et bleu. Tapis blanc.

19. Le gymnase aménagé dans le sous-sol du moulin comporte tous les éléments d'une salle de gymnastique comme on n'en trouve généralement que dans les clubs sportifs.

18

19



20

20. Un détail de la chambre à coucher montrant la grande table de chevet.

21. Près de la sculpture de Bertoia, l'un des placards-penderie de l'antichambre, dont les portes, comme les volets intérieurs, sont en ébène de Macassar.

21

22 et 24. Les chambres d'amis sont conçues comme de petits salons. Le paravent qu'on voit sur le document du bas dissimule le lit et la table de chevet (fig. 22). Il est tendu de tissu beige « Skol » et clouté du côté chambre. Canapé couvert de tissu vert forêt avec des coussins en soie du Siam à carreaux or et tabac. Devant la fenêtre, une table anglaise flanquée de deux chaises de Saarinen. Sol de briques plates (Carré).

23. Des boiseries Directoire peintes d'un ton prune foncé tapissent cette autre chambre d'amis. Secrétaire plat anglais en acajou. Chauffeuse et pouf formant chaise longue recouverte de tissu ivoire (« Cato », Knoll). Chaise de Saarinen.

PHOTO MALAVAL

le technicien de l'esthétique

une gamme exceptionnelle

lamella
radiateur en acier

novella
panneau en acier

panella
radiateur panneau en acier

tous les problemes d'implantation résolus

lamella

radiateur en acier
la calorie parfaite
le moins encombrant, le plus esthétique
le plus propre des radiateurs
faible contenance : 1,9 litre au m²
gain de place 40 %
35 modèles : de 250 mm à 1,20 m.
radiateurs à 8 kg de pression sur demande.

novella

panneau en acier
encombrement très faible épaisseur 15 mm
faible contenance moyenne 1,9 litre au m²
30 modèles standard 5 longueurs, 6 hauteurs
plinthe chauffante 150 mm
30 modèles verticaux 6 largeurs, 5 hauteurs
Novella vertical
rend fonctionnels les espaces libres

panella

radiateur panneau en acier
convection et rayonnement harmonieusement équilibrés
tôle avant faiblement ondulée, face arrière à ailettes
très faible volume - 52 et 64 mm d'épaisseur
poids 10 kg au m² environ
capacité 1,98 litre au m² en moyenne
144 modèles - longueurs de 0,40 m à 3 m
modèles haute pression sur demande.

PAUL MARTIAL 104

FINIMETAL

25, RUE DE CLICHY, PARIS 9e. TÉL. 874-08-84

En croisière...

Est-il quelque chose de plus merveilleux qu'une croisière sur un paquebot? Nous ne le pensons pas. C'est là le seul mode de transport qui vous arrache littéralement à la terre et qui permet à ceux qui en bénéficient de trouver le calme le plus absolu, tellement nécessaire à nos organismes épuisés.

Mais faut-il encore que ce grand bateau offre aux croisiéristes tout le confort désirable!...

Parmi les éléments qui contribuent à la réalisation de ce confort, le revêtement des sols de tous les lieux fréquentés par les passagers, figure au premier chef puisqu'il doit assurer, outre la souplesse et le moelleux souhaité, l'amortissement total du bruit des pas.

Les architectes navals en sont bien instruits, aussi, avant de décider du revêtement des sols font-ils de nombreux essais de qualité, de résistance, de facilité d'entretien et de possibilité de pose sur le métal puisque tous les sols d'un bateau sont en général faits de ce matériau. C'est ainsi que lorsqu'il fut question de choisir le revêtement des sols du paquebot « France » qui représentent 33 000 m² de superficie: salons, bars, fumoirs, bibliothèques, salles à manger, coursives, escaliers, cabines enfin, ils jetèrent leur dévolu sur la « Moquette Montségur »,* dont les qualités exceptionnelles, après essais faits dans les conditions les plus dures, semblaient devoir leur donner la plus entière satisfaction.

La Compagnie Générale Transatlantique ne fut pas déçue! Depuis cinq ans que « **FRANCE** » est en service **c'est toujours la même** « Moquette Montségur » — sans qu'elle ait eu à être changée — qui recouvre la totalité des sols du paquebot.

En suite de quoi beaucoup d'autres navires se virent appliquer cette même moquette: nous ne citerons que pour mémoire: « Shalom » — « Ancerville » — « Flandre » — « Antilles » — « Sagafjord », etc...

Pour ne pas manquer de bénéficier à son tour des avantages extraordinaires de cette moquette, les responsables du paquebot « **RENAISSANCE** », luxueux bateau de croisière, n'ont pas hésité à adopter cette même « Moquette Montségur ».

Rappelons qu'outre les très grandes qualités dont elle fait preuve: souplesse, couleurs résistant à tous les traitements les plus durs, entretien facilité par la possibilité de la laver à grande eau si nécessaire, et même au besoin avec des détergents pour les taches par trop rebelles, — il faut ajouter qu'elle est rigoureusement ininflammable et que sa semelle, faite de chlorure de polyvinyle, la rend totalement imperméable. Les aigrettes « Soralys » (polyamide, production Rhodiacéta) intimement soudées à la semelle, sont inarrachables et offrent une résistance à l'usure qui a surpris les experts les plus exigeants.

Enfin les 40 coloris parmi les plus subtils qu'elle propose et la possibilité qu'elle apporte d'être soudée en usine aux dimensions exactes des pièces à recouvrir, effaçant de façon absolue toute trace de joint puisque sans couture, autorisent la « Moquette Montségur » à se dire **« La plus belle moquette contemporaine du monde ».**

P.M.

* Couquet S. I. F. - B. P. 105
09 Lavelanet - Tél. 370 +

MUSÉE DE L'HOMME
PARIS
AVRIL - SEPTEMBRE
ARTS CONNUS ET ARTS MÉCONNUS DE L'AFRIQUE NOIRE
COLLECTION PAUL TISHMAN

Palais de la Découverte
Avenue Franklin - D. Roosevelt (8e)
Exposition: *Le Verre*
réalisée avec le concours de la Compagnie de Saint-Gobain
28 mai - 28 août
225.17-24. Fermé le vendredi

Nos reliures mobiles pleine toile vous permettent de garder dans votre bibliothèque les belles collections de
L'ŒIL
Elles sont en vente à nos bureaux au prix de Fr. 32.— les deux éléments pour l'année. Elles sont envoyées franco de port et d'emballage contre la somme de Fr. 36.— pour la France et la Zone Franc, et de Fr. 38.— pour l'étranger. Aucun envoi n'est fait contre remboursement.

Delpire Publicité - Paris

alpha international

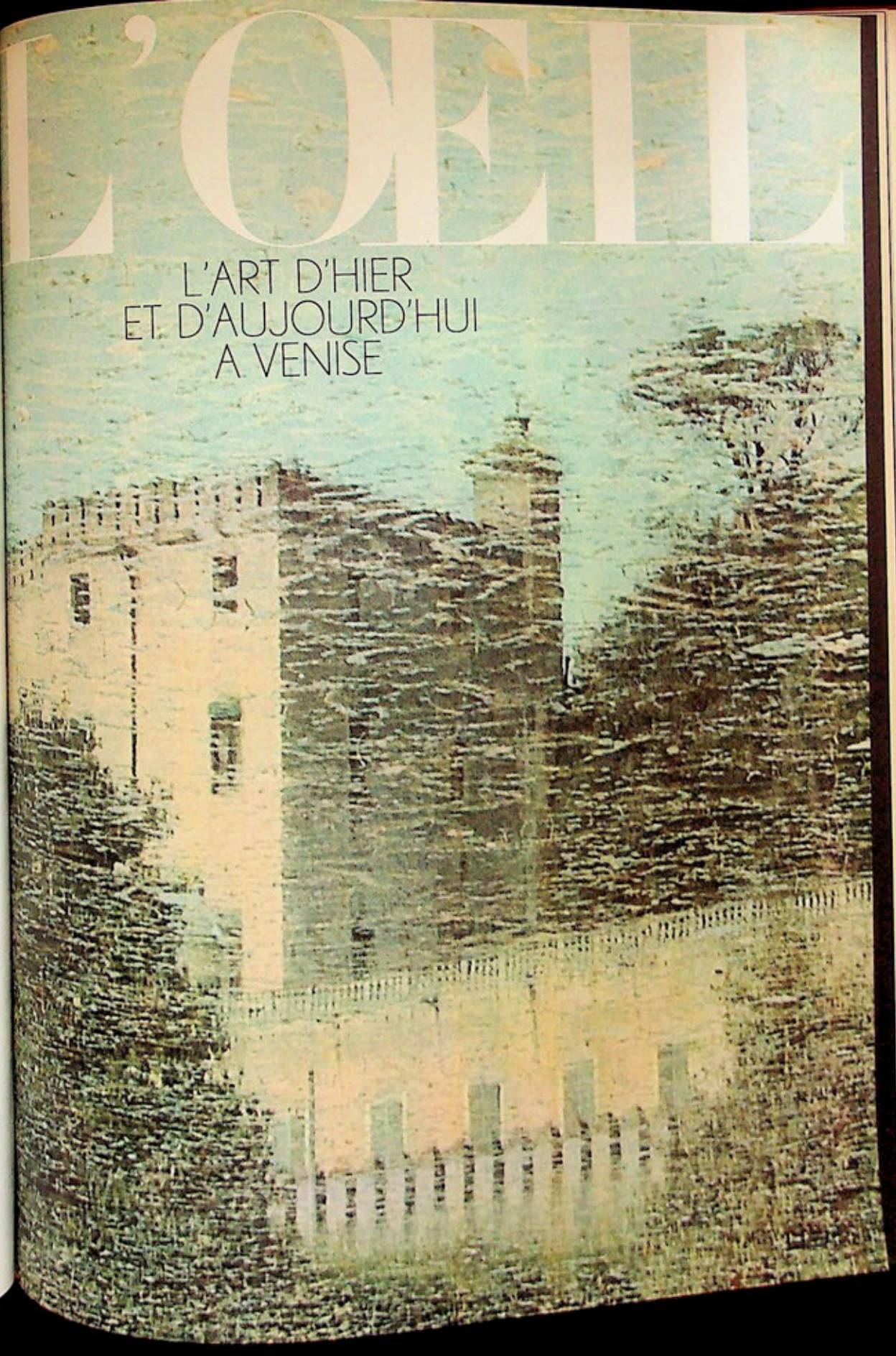
création Cabia

sous tous les angles par la liberté et la nouveauté de son style, ce fauteuil symbolise l'esprit d'Alpha International. Sous tous les angles, Alpha International ○ crée et fabrique des sièges et du mobilier ○ se charge de l'architecture intérieure et de la décoration générale ○ étudie et réalise des aménagements d'esprit contemporain ○ "personnalise" le cadre de la vie professionnelle ○ réalise le décor de votre existence. Sous tous les angles, technique et esthétique, Alpha International envisagera votre problème d'installation, petit ou vaste, et lui apportera une solution heureuse.

Alpha International. 1 Place des Victoires Paris 1er. Téléphone 236.12.87

L'ŒIL

L'ART D'HIER ET D'AUJOURD'HUI A VENISE



Delpire Publicité - Paris

alpha international

sous tous les angles par la liberté et la nouveauté de son style, ce fauteuil symbolise l'esprit d'Alpha International. Sous tous les angles, Alpha International ○ crée et fabrique des sièges et du mobilier ○ se charge de l'architecture intérieure et de la décoration générale ○ étudie et réalise des aménagements d'esprit contemporain ○ "personnalise" le cadre de la vie professionnelle ○ réalise le décor de votre existence. Sous tous les angles, technique et esthétique, Alpha International envisagera votre problème d'installation, petit ou vaste, et lui apportera une solution heureuse.

Alpha International. 1 Place des Victoires Paris 1er. Téléphone 236.12.87

Sommaire

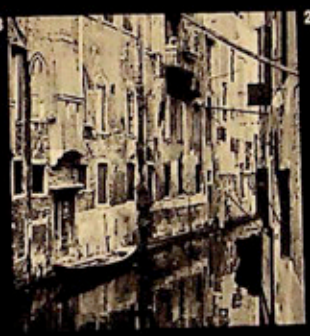
2 Rovigo, Bassano del Grappa, par M.-G. de La Coste-Messelière
12 La Gypsothèque de Possagno
18 Le Ghetto
26 Terra Ferma, par Catherine Frotier
36 Protection et restauration, par le Pr. Mario Guiotto
44 Le grand jeu de la Biennale, par Alain Jouffroy

L'ŒIL du décorateur

54 L'hôtel Excelsior au Lido
58 Idées italiennes

12

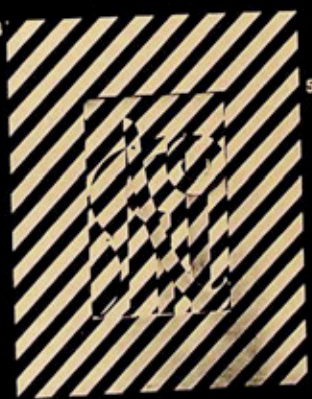
18



26

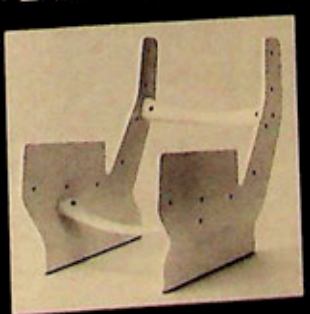
36

44



54

58



ROVIGO BASSANO DEL GRAPPA

Il faut visiter les musées de ces deux villes, qui dépendaient de la République de Venise jusqu'à sa chute

Quirizio da Murano : « Sainte Lucie et histoires de sa vie ». Détail des panneaux latéraux. Ci-contre : Giambattista Pittoni : « La Nativité ». Rovigo, Accademia dei Concordi.

Venise nous apparaît aujourd'hui comme une cité du passé, mystérieusement préservée par son isolement dans les brumes de l'Adriatique. Mais pour saisir vraiment ce que fut le rayonnement de la Cité des Doges, il faut quitter la lagune et découvrir, hors de Venise, des itinéraires « vénitiens » dont les étapes sont les petites cités accrochées aux premiers contreforts des Alpes, aux pieds des Euganéens ou au bord de l'Adige, qui furent liées dans le passé à la République de Saint Marc et qui se sont intégrées, d'une manière souvent originale, à sa culture.

On peut aborder cette exploration par deux villes situées l'une sur la route du Sud et de Ferrare, Rovigo, avec la pinacothèque de l'« Accademia dei Concordi », l'autre, vers le Nord, aux pieds du Mont Grappa, Bassano, dont le Musée conserve des œuvres majeures des peintres qui ont rendu son nom célèbre. L'une et l'autre ont eu, au XVIII[e] siècle, leur historien, Francesco Bartoli et Giambattista Verci, dont les ouvrages appartient des éclaircissements précieux sur leur passé artistique et sur la manière dont se sont constituées peu à peu les importantes collections réunies aujourd'hui dans leurs musées. La mode des cénacles érudits qui s'établit à Venise au XVI[e] siècle s'était vite étendue hors de la lagune. En 1580, à Rovigo, Gaspare Campo réunit ses amis pour des discussions scientifiques ou littéraires. Ainsi naît « l'Accademia dei Concordi », dont les statuts, renouvelés en 1697, seront approuvés en 1739 par la République de Saint-Marc. En 1793, lorsque Francesco Bartoli publie son livre sur « Le Pitture, sculture ed architetture della Citta di Rovigo », l'Academie, dit-il, est plus florissante que jamais. Il décrit

Luca Giordano : « Ulysse et Calypso », Rovigo, Accademia dei Concordi.

Page ci-contre :
Nicolo di Pietro : « Le Couronnement de la Vierge », Rovigo, Accademia dei Concordi.

Pietro Longhi : « Jeune Paysan », Rovigo, Pinacothèque du Séminaire.

également les tableaux qui, dès cette époque, décorent la salle de réunion. Il s'agit alors essentiellement d'une galerie de portraits qui est, en partie, une reconstitution. Bartoli en effet signale que certaines de ces effigies ont été exécutées d'après des gravures ou des peintures antérieures : saint Gaétan de Tiene, patron de l'Académie, et Gaspare Campo, son fondateur, peints par Piazzetta, Antonio Ricobono, écrivain du XVI^e^ siècle, par Giambattista Tiepolo, ou le Cardinal Bartolomeo Roverella, qui reste aujourd'hui l'unique portrait connu peint par Pittoni. Puis viennent les tableaux réalisés directement d'après le modèle, comme celui de Giulio Contarini da Mula, commandé en 1758 à Alessandro Longhi. Les toiles sont toujours conservées à la pinacothèque, dans le palais construit en 1814 par Sante Baseggio pour l'Académie. Bartoli donne ensuite une liste précise des tableaux qui ornent, en 1793, les églises et les demeures patriciennes de Rovigo. Beaucoup d'entre eux ont été légués depuis à l'Académie où ils sont maintenant exposés. Mais l'un des ensembles évoqués par l'auteur, le plus intéressant sans doute, est resté intact : le fameux sanctuaire de la « Madona del Soccorso », élevé par l'architecte Zamberlan à la fin du XVI^e^ siècle et dont le décor comprend 55 tableaux de Pietro Liberi, Sebastiano Novelli, Lazzarini, Celesti, Francesco Maffei. La « Rotonde » comme on l'appelle, constitue aujourd'hui un véritable « musée » de la peinture baroque vénitienne, dont la visite complète celle des pinacothèques qu'abritent le Séminaire et l'Académie. Le premier legs important dont bénéficia celle-ci est celui du comte Casilini, en 1838, le second, en 1876, celui du cardinal de Silvestri, qui laissa en outre une partie de ses tableaux au Séminaire. Au temps de Bartoli, la famille Casilini possède déjà une belle collection, et celle des Silvestri est, de beaucoup, la plus importante de la ville. Mais leurs donations comprennent aussi des tableaux qui, en 1793, appartenaient à d'autres propriétaires ou ont été acquis au XIX^e^ siècle, comme l'étonnante « Vénus au miroir » de Mabuse. Il y a aussi des disparitions et, naturellement, des changements d'attribution. « Le Christ portant la croix », « qui semble de Giovanni Bellini », dit Bartoli, n'est pas encore dans la collection Casilini, ni « La Vierge à l'Enfant » également de Bellini. Ces œuvres, avec « la Circoncision » de Marco Bello, « Le Christ et les Saintes femmes » de Bastiani et plusieurs autres tableaux contemporains forment un ensemble intéressant d'une grande époque de la peinture vénitienne. C'est dans la collection Biscaccia Carrara, et sous le nom de Palma le Jeune, que Bartoli mentionne « La Flagellation » de Palma Vecchio ; il note « sa facture admirable, la pose étrange et l'agitation des bourreaux ». Parmi les tableaux du legs Silvestri, on retrouve au Séminaire « La Vierge à l'Enfant » de Garofalo, que Bartoli a vu dans l'église de San Francesco. Le panneau de Quirizio da Murano, avec l'histoire de sainte Lucie (voir page 2), la première œuvre connue de ce maître est alors dans la collection Campanari. Bartoli en décrit ainsi les compositions : « Ce sont des peintures très habiles, presque dans le style d'Albert Durer, mais exécutées en réalité par un autre peintre, ignoré des auteurs, qui a signé Quirizius de Joanis Venetiis ». C'est aussi au cardinal Silvestri que la pinacothèque doit « Le Couronnement de la Vierge », de Nicolo di Pietro (voir page 5), œuvre majeure de l'artiste et jalon important dans le développement de la peinture vénitienne au début du XV^e^ siècle. La collection comprenait encore un grand nombre d'œuvres du XVII^e^ siècle, réparties maintenant entre l'Académie et le Séminaire. Il reste notamment deux des toiles de Luca Giordano mentionnées par Bartoli : « Ulysse et Calypso » à l'Académie (voir page 4) et « La Fortune » au Séminaire. « Le Paiement du tribut », de Strozzi, le beau « Portrait de trois Magistrats » par Bombelli, sont au Séminaire, les « Batailles » de Jacques Courtois et celles de Matteo Stom, la « Scène d'auberge » de Matteo de'Pittochi à l'Académie. Les œuvres du XVIII^e^ siècle y sont nombreuses et composent, avec la série des portraits déjà cités, un ensemble d'une qualité remarquable : « La Madone du Rosaire », de Diziani », « La Visitation », « Saint Roch », « Saint Joseph », « Saint François de Paule », « La Nativité » de Piazzetta, (voir page 3), dont le « Saint Jean Baptiste » est au Séminaire ainsi que les paysages de Zaïs, « La Prédication de saint Jean Baptiste », de Brussaferro, le « Jeune Paysan », œuvre attachante de la jeunesse de Longhi (voir page 4).

Au Séminaire enfin, plusieurs vitrines contiennent des objets de fouilles, des bronzes étrusques, des vases et des flacons de verre d'époque romaine, dus encore au cardinal Silvestri. C'est par contre à l'Académie dont la bibliothèque compte 70 000 volumes, qu'il a laissé ses livres et ses manuscrits précieux. Au XVIII^e^ siècle déjà, Bartoli admire les collections d'antiques et aussi les éditions rares, les manuscrits grecs latins, italiens ou hébreux conservés dans cette famille d'amateurs éclairés et de mécènes. Parmi les pièces exceptionnelles, citons seulement la « Confutazione del Christianisme », du rabbin Giuseppe Alvo, écrit en hébreu (XV^e^ siècle) et la Bible commentée en dialecte vénitien du XIV^e^ siècle, avec 344 miniatures de l'école padouane, dans la manière de Giusto da Menabuoi.

BASSANO

Bartolomeo Vivarini : « Le Rédempteur ». Musée de Bassano.

Après le sud de la Vénétie et Rovigo, après la plaine alluvionale de l'Adige, Bassano offre un autre « climat », au point de vue géographique et aussi au point de vue de l'art et de la culture.

Les collections rassemblées dans l'ancien couvent de San Francesco, autour du cloître dominé par le campanile de l'église médiévale, sont venues souvent par des legs, comme à Rovigo, mais ces legs ont un caractère plus « spécialisé ».

La première donation fut celle d'un géologue, Giambattista Brocchi, en 1828. Ses manuscrits, ses livres, ses collections d'histoire naturelle, et une très importante somme d'argent, permirent la fondation du Musée et de la Bibliothèque. Les peintures bassanaises appartenant à la commune, celles des bâtiments municipaux, des églises, des couvents s'y ajoutèrent bientôt, puis la collection de gravures des Remondini, réunies pendant deux siècles par cette famille de chalcographes et d'imprimeurs, ainsi que l'étonnante série des bois utilisés pour l'exécution des estampes populaires qu'un millier de colporteurs diffusaient dans toute l'Europe au milieu du XVIII[e] siècle. Légué par le comte Giambattista Remondini en 1849, c'est l'ensemble le plus complet d'estampes vénitiennes existant aujourd'hui, en même temps qu'une remarquable anthologie de la production de toutes les écoles européennes depuis le XV[e] siècle. On y trouve notamment la série complète des xylographies de Dürer et 92 des 107 gravures sur métal qu'il réalisa, des pièces uniques de Marco Ricci et toutes les gravures connues de lui en 3, 4 ou 5 états, certaines avec les corrections faites à la plume par l'artiste. Après les monochromes de Canova, donnés également en 1849 par Pietro Stecchini, le legs de Monseigneur Sartori-Canova, demi-frère du sculpteur, fait entrer au Musée l'année suivante tous les dessins de l'artiste, ses écrits, les « Diarii », les « journaux de voyage », avec un ensemble de peintures du XIX[e]. Il faut enfin mentionner encore la très importante donation du comte Riva, en 1876, qui comprend plusieurs centaines de dessins — de Carpaccio, Lotto, Luca Cambiaso, Tiepolo et Guardi notamment — en même temps que des peintures de premier plan: les deux « Tempêtes » de Marco Ricci, « Le Bivouac » de Magnasco.

A Bassano, le guide qu'il faut suivre est Giambattista Verci, qui publie en 1775 les « Notizie intorno alla vita e alle opere de'Pittori Scultori e Intagliatori della città di Bassano ». Il est le premier à attirer l'attention sur l'œuvre par laquelle commence la visite du musée, le grand « Crucifix » de Guariento (voir page 11), « ce peintre singulier », écrit-il, « qui l'un des premiers s'éloigna de la manière grecque et introduisit le mouvement, l'expression, la composition ». C'est dans une lettre de 1774 à Tiraboschi, qu'il parle ainsi du peintre. L'année suivante, dans son livre sur Bassano, il décrit le Crucifix lui-même, « l'œuvre la plus belle, la plus admirable » de Guariento, où « il a rendu d'une manière vraiment stupéfiante le voile ceignant le corps du Christ, si ténu, si transparent, avec des plis si bien disposés que certainement les plus grands maîtres n'auraient pu faire mieux ». Il s'agit d'une œuvre de jeunesse de Guariento, proche de Giotto et spécialement du Crucifix de la chapelle Scrovegni. Après d'intéressantes peintures des Vivarini (voir page 6), de Dario da Treviso, du Bachiacca (voir page 11), on arrive à la salle consacrée aux Bassano, à leurs précurseurs, à leurs émules. Il s'agit d'une sélection faite parmi les œuvres très nombreuses conservées dans les réserves du Musée venant pour la plupart des églises et des palais publics de la ville. Le choix est centré naturellement sur le plus illustre d'entre eux, Jacopo da Ponte. Depuis « La Déposition du Christ », peinte par son père Francesco il Vecchio et terminée par

Jacopo Bassano : « La Pentecôte ». Musée de Bassano.

Alessandro Magnasco : « Le Réfectoire des moines ». Détail. Musée de Bassano

Gian Domenico Tiepolo : « La Vierge à l'Enfant ». Musée de Bassano

Jacopo, jusqu'au « Paradis » (voir page 10) dont celui-ci a fait comme le résumé, le couronnement de ses œuvres antérieures, les tableaux illustrent les étapes successives de son évolution. « La Fuite en Egypte » (vers 1534), dont il n'a pas craint de faire une « paraphrase » de la fresque de Giotto à l'Arena, marque la fin de sa dépendance vis-à-vis de Bonifacio dei Pitati, et de Titien. Elle trahit l'influence de Lotto, de Dürer, qui avait séjourné à Venise en 1505 et 1506. « Le Martyre de sainte Catherine », vers 1538, manifeste un chromatisme nouveau et témoigne de la connaissance des maniéristes florentins, Pontormo, le Rosso. Parmi les œuvres de la maturité du peintre, « La Nativité », placée le 18 décembre 1568 sur l'autel de l'église Saint-Joseph est l'une des plus belles parmi les nombreuses compositions de Jacopo sur ce sujet. Le tableau représentant « Saint Valentin baptisant sainte Lucile » (vers 1574 ou 1577, voir page 11) vient de l'église des Grâces où Giambattista Tiepolo le vit au cours d'une visite à Bassano. Il fut si frappé par la luminosité subtile de l'œuvre qu'il écrit à son fils: « Imagine-toi, Domenico, que j'ai vu un miracle pendant mon voyage à Bassano: une draperie noire qui paraissait blanche. » Après « La Pentecôte » (voir page 7) et « Le Paradis », viennent les œuvres réalisées par Jacopo en collaboration avec ses fils comme « La Circoncision », où la part de Francesco il Giovane est la plus importante, tandis que « La Présentation au temple », malgré la double signature, est une œuvre de Girolamo Bassano. Le XVIII[e] siècle, représenté par des tableaux de Varotari, de Maffei, de Lazzarini, est quelque peu éclipsé à vrai dire par la belle série des tableaux du XVIII[e], qui sont tous d'une qualité exceptionnelle: les « Tempêtes » de Marco Ricci, « Le Bivouac », « L'Enterrement d'un moine », « Le Réfectoire » de Magnasco (voir page 9), qui comptent parmi les œuvres les plus étonnantes du peintre, une jolie série de « Jeunes Villageois » de Longhi, les paysages de Zais, « La Vierge à l'Enfant » de Gian Domenico Tiepolo (voir page 8).

Mais les collections de Bassano dépassent le cadre d'une description rapide, et d'une seule visite. La mise en valeur des richesses du Musée se poursuit d'ailleurs régulièrement, grâce au dynamisme et à la science de son directeur, le D[r] G.M. Pilo. La publication méthodique de petits catalogues établis à l'occasion des expositions consacrées à telle ou telle section des collections, xylographies et gravures de Dürer, peintures du XIX[e] siècle, dessins de Quarenghi, sont l'occasion d'analyses précises et d'inventaires fructueux. Quant à la pinacothèque, comme c'est le cas pour Rovigo, son catalogue complet est en préparation dans l'excellente collection de la Fondation Cini, qui a déjà publié celui des dessins lors de l'exposition présentée en 1956 à Venise. Après le Musée de Bassano il faut aller voir aussi le Palais Sturm, légué à la ville en 1943. Le bel édifice qui domine

Jacopo Bassano : « Le Paradis ». Musée de Bassano.

Guariento : « Crucifix ». Musée de Bassano.

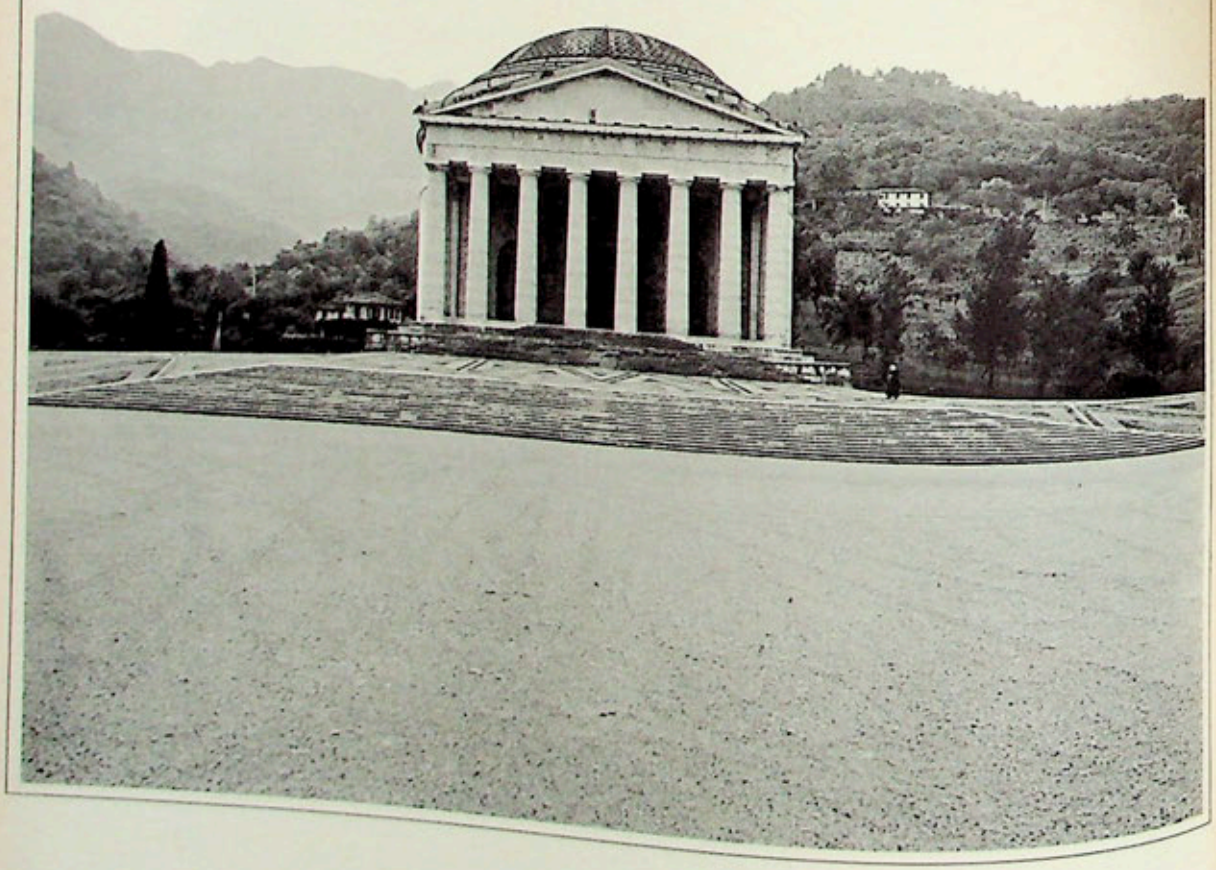
le fleuve, a été décoré vers 1705, par Antonio Bellucci, d'un ensemble de fresques où s'expriment brillamment les ressources décoratives du rococo européen. On envisage d'y exposer les collections de faïence, qui ne disposent au Musée que d'un espace insuffisant. Il a abrité, en 1963, après sa remise en état, la grande exposition Marco Ricci et, l'année dernière, la présentation des tableaux restaurés du XVII[e] et du XVIII[e] siècle, organisée dans le cadre de la « Semaine Internationale des Musées italiens ».

Cette brève évocation de deux Musées, parmi bien d'autres, montre la richesse des collections italiennes qui restent à découvrir. Elle témoigne aussi de l'activité éclairée de ceux qui, jadis, ont permis leur création et de ceux qui assurent aujourd'hui la tâche de préserver ce patrimoine exceptionnel.

Ci-dessus :
Jacopo Bassano : « Saint Valentin baptise sainte Lucile ». Musée de Bassano.

Le Bachiacca : « Descente de Croix ». Musée de Bassano.

LA GYPSOTHEQUE DE POSSAGNO



Donnant lieu à de piquants rapprochements, l'ensemble de l'œuvre de Canova est réuni dans le village natal du sculpteur célèbre à l'époque néo-classique

Photos Marc Lavallée

Sur le versant méridional du Mont Grappa, entre Bassano et Feltre, Possagno échelonne ses maisons aux toits de tuiles au bord d'une large vallée où l'on aperçoit des villages tous semblables, dominés par la silhouette d'un vieux campanile. Mais au-dessus de Possagno, c'est un fronton dorique, devant une coupole imitant celle du Panthéon, qui se découpe au flanc de la montagne: le « Temple » que Canova a conçu et fait bâtir pour remplacer l'église paroissiale de son village natal.

Il était né en effet à Possagno, le 1er novembre 1757. Après la mort de son père, trois ans plus tard, et le remariage de sa mère, qui avait alors quitté le village, Antonio était resté avec son grand'père. Celui-ci lui apprend d'abord son métier de tailleur de pierre. Avec l'aide du sénateur Giovanni Falier, il l'envoie ensuite chez le sculpteur Giuseppe Bernardi, à Asolo puis à Venise. Canova part pour Rome en 1779, et s'y établit définitivement deux ans plus tard. Mais il reste très attaché à Possagno. Il y fait de longs séjours et on l'accueille avec enthousiasme. Lorsqu'il y revient en 1798 pour s'éloigner des troubles politiques qui secouent Rome, quarante cavaliers couronnés de fleurs vont au devant de lui, écrit son ami Missirini. Les villageois des environs font une haie d'honneur de plus en plus dense sur son passage. Les jeunes filles lui lancent des roses, les hommes des branches de laurier; bref, l'émotion l'aurait fait tomber de cheval s'il n'avait été soutenu par ses compagnons! Pourtant, en 1810, alors qu'il pense à construire une petite église dans le village, en demandant seulement que le transport des matériaux soit assuré par la commune, celle-ci lui refuse cette participation. Il reprend le projet en 1816, mais il s'agit alors d'un édifice beaucoup plus important, celui qui sera réalisé, où il a voulu juxtaposer le Panthéon de Rome et le pronaos du Parthénon. Il n'en verra pas l'achèvement mais vient en poser la première pierre trois ans avant sa mort, le 18 juillet 1819: c'est l'occasion d'une grande fête à Possagno, dont tous les habitants, jeunes et vieux, « mêmes les enfants qui savent tout juste marcher », rivalisent d'ardeur pour transporter les pierres et le marbre nécessaires à la construction.

Le temple sera achevé 10 ans plus tard. C'est entre 1834 et 1846, que Monseigneur Sartori-Canova, évêque de Mindo, et demi-frère du sculpteur, fait construire à côté de sa maison la Gypsothèque où il décide de transporter toutes les œuvres demeurées jusque là à Rome dans l'ancien atelier du maître. Celui-ci avait conservé méthodiquement les esquisses, les états préparatoires, les différentes versions de ses œuvres. Aussi la Gypsothèque offre-t-elle un panorama remarquablement complet et significatif de l'activité du sculpteur: études en différentes dimensions faites avant la réalisation définitive, plâtres ori-

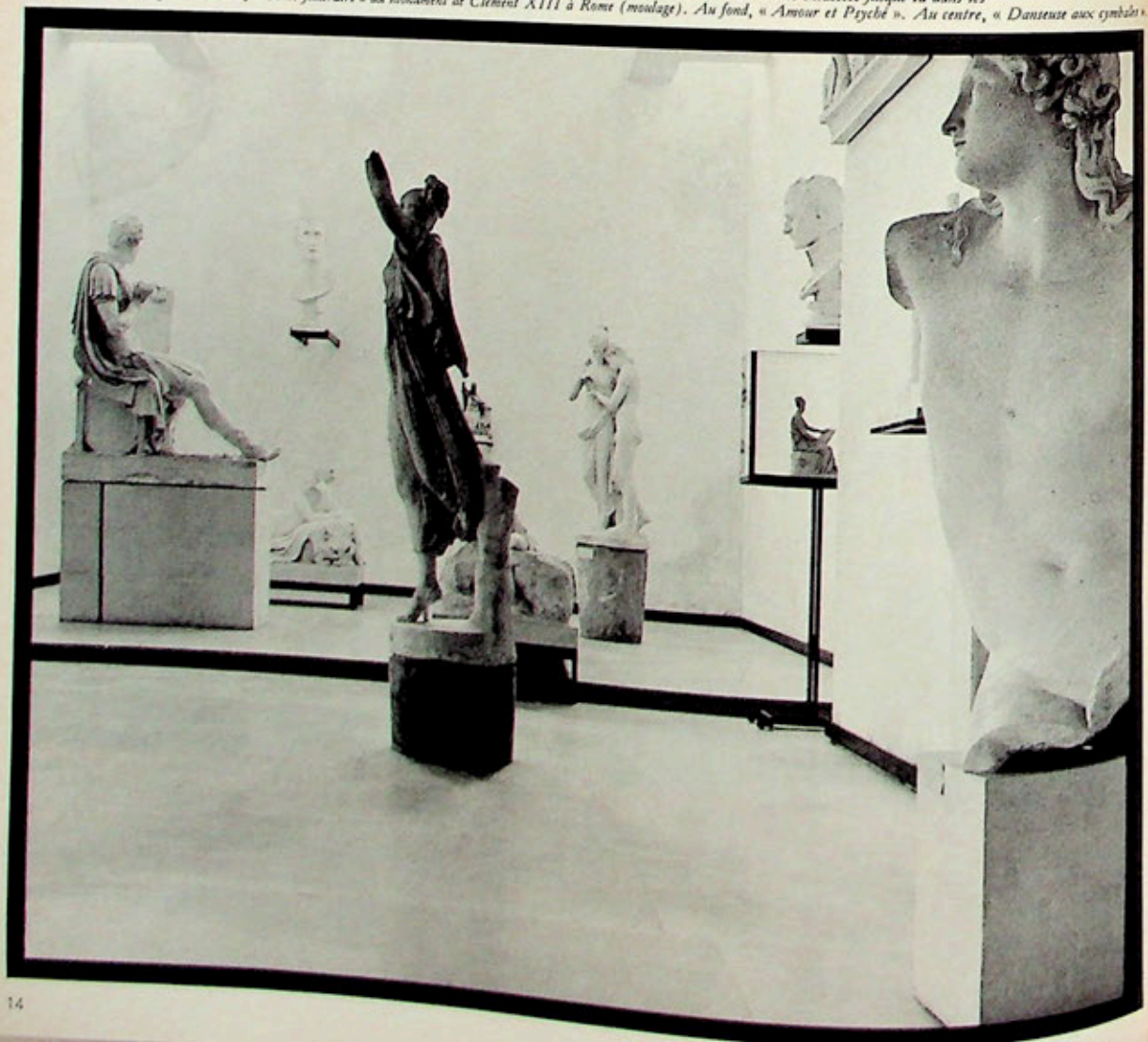
Page ci-contre :
Le « Temple », conçu par Canova en 1816, pour remplacer l'église de Possagno, son village natal. L'édifice fut achevé après la mort du sculpteur.

Cette photographie montre l'accumulation et la disparité des œuvres exposées dans la Gypsothèque. Au fond, dans l'angle, « Dédale et Icare », commandé en 1779 à Canova par le procurateur Pietro Vittor Pisani : c'est l'une de ses premières œuvres et le plus ancien des plâtres originaux conservés à Possagno. A gauche, Laetitia Ramolino, mère de Bonaparte. Plus loin, le monument à Vittorio Alfieri (1810), « Vénus et Adonis » (1793-1795). A droite, au premier plan, « La muse Polymnie ».

En haut de la page : La maison de Canova et la galerie menant à la Gypsothèque.

« Thésée et le Centaure ». Plâtre original. 1817-1819.

Une salle récemment aménagée présente les esquisses de terre-cuite (dans les vitrines) et les œuvres entassées jusque-là dans les réserves. Au premier plan, à droite, « Génie funéraire » du monument de Clément XIII à Rome (moulage). Au fond, « Amour et Psyché ». Au centre, « Danseuse aux cymbales ».



« Danseuse aux cymbales ».
Plâtre original. 1809. Les bras ont été brisés pendant la première guerre mondiale.

gnaux ponctués de « repères » préparant l'exécution en marbre, et, pour certains portraits, un plâtre fait d'après le modèle, puis un autre, légèrement idéalisé par rapport au premier, et destiné, lui, à la transposition en marbre. Les allégories mythologiques ou religieuses, les nymphes et les amours, les naïades endormies, les monuments funéraires, le pape Pie VI en prière, la muse Polymnie sous les traits d'Elisa Bonaparte, Pauline Borghèse en Vénus, recréent l'univers insolite qui fut celui du sculpteur anticonformiste mais recherchant les commandes officielles, soucieux tantôt d'idéaliser un modèle et tantôt de puiser dans le réel l'interprétation d'un sujet classique.

Dans la maison, M. Sartori fit placer les peintures de Canova et certaines des pièces que ne pouvait abriter la Gypsothèque. La maison a gardé son aspect d'alors et le jardin ses buissons de fleurs. Dans la gypsothèque, la disposition des sculptures a été seulement « aérée », mais conserve son style, qui est celui d'un autre temps. Par contre, l'aménagement des réserves, la présentation des ébauches de terre-cuite notamment, dans une salle annexe, a été faite de la manière la plus moderne et met en valeur quelques unes des pièces les plus précieuses du musée.

A l'une des extrémités de la Gypsothèque, devant le monument de Marie-Christine d'Autriche, la « Vénus victorieuse » (Pauline Borghèse), plâtre original décapité pendant la première guerre mondiale.

« Nymphe endormie ». Plâtre original. 1820.
L'œuvre est inspirée d'une sculpture hellénistique
d'Hermaphrodite.

En haut de la page, à gauche :
Vue d'ensemble de la Gypsothèque. Un peu désencombrée,
elle garde pourtant l'aspect qui lui avait été donné
lors de sa création en 1836. Au fond, « Hercule et
Lichas », plâtre original.

En haut, à droite : « La muse Polymnie ».
Détail d'un moulage fait d'après le marbre.

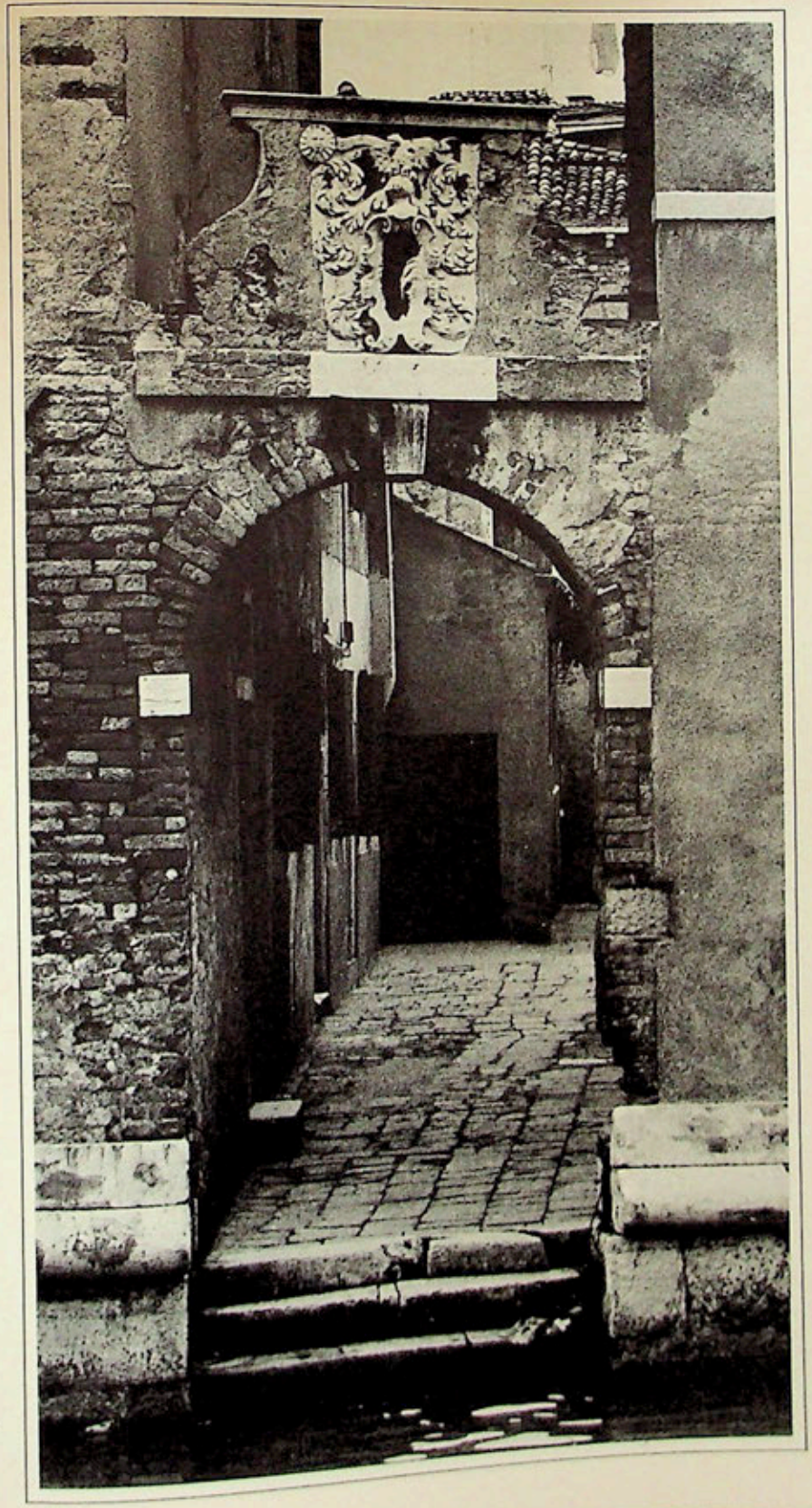
LE GHETTO

Peu de touristes
vont jusqu'à l'ancien
quartier juif, mélancolique
et pittoresque

Le Campo du Ghetto Nuovo, qui fut le centre animé et pittoresque de l'ancien quartier juif, est aujourd'hui silencieux et portes presque désert

LE GHETTO

Ci-dessus et page ci-contre, maisons sur le canal dans le Ghetto Nuovissimo.



LE GHETTO

Comme l'Arsenal, fondé sur la Lagune dès le XI[e] siècle dit-on, a donné son nom à tous les chantiers navals du monde, le terme de « ghetto » a d'abord désigné le quartier de Venise assigné aux juifs en 1516. Entre le canal de Canareggio et le rio San Girolamo, au delà de San Marcuola, il reflète ses hautes maisons aux façades étroites dans les petits canaux que franchissent trois ponts, ceux du Ghetto Vecchio, du Ghetto Nuovo et du Ghetto Nuovissimo. Leurs noms indiquent l'agrandissement progressif de l'espace concédé à la communauté israélite, qui fut l'une des plus nombreuses d'Italie. Car si Venise a été la première à imposer une résidence forcée aux juifs, ceux-ci y gardèrent un statut plus libéral que dans la plupart des autres cités de la péninsule. Pendant tout le Moyen-Age, d'ailleurs, la République s'était montrée relativement tolérante. Au XI[e] siècle, des marchands juifs étaient venus d'Allemagne et du Levant s'établir à la Giudecca, mais sans y former de communautés organisées. Des accords temporaires, renouvelés périodiquement, avaient autorisé peu à peu les prêteurs sur gages, les banquiers, les marchands, à s'établir à Mestre, puis à Venise, où ils seront admis définitivement au XVI[e] siècle. Lorsque le pape Paul IV, en 1555, avait voulu régler de façon très stricte l'organisation du Ghetto (il ne devait comporter que deux portes et une seule synagogue), les nouvelles prescriptions furent moins respectées à Venise que partout ailleurs. En 1571, la République remplaça l'impôt annuel de la communauté israélite par l'obligation pour elle de fonder deux « banques des pauvres », à laquelle une troisième s'ajouta en 1591. Au début du XVII[e] siècle, les marchands juifs tiennent la première place à Venise pour le commerce du drap, de la soie, des pierres précieuses, du sel et de l'huile. Le portugais Aron Uzel, en 20 ans, paiera 450 000 ducats de droits de douane pour les denrées transportées sur ses quatre bateaux. En 1638, Simon Luzzato reconnait que Venise « est plus accueillante pour la nation hébraïque que toutes les autres cités du monde ». Cette situation privilégiée attire les immigrants étrangers qui se regroupent en communauté, dont la plus importante est celle des Allemands. Chacune possède une synagogue. Il y a celle des Levantins, celle des Allemands, celle des Espagnols, la principale synagogue de Venise, que Longhena sera chargé de transformer en 1635. Mais l'afflux de la population, dans un espace qui reste mesuré, oblige à construire des maisons très élevées, comportant parfois sept étages, qui donnent aujourd'hui encore au Ghetto son caractère particulier.

Jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, les portes en sont fermées ponctuellement du crépuscule au lever du soleil, mais chacun peut y entrer ou en sortir librement dans la journée. Les chrétiens ne se privent pas de venir visiter les boutiques aux étals bariolés, écouter les prédicateurs en renom comme le rabbin Léon de Modène, assister aux concerts, aux cérémonies religieuses ou aux mascarades organisées le jour du Purim (équivalent du Carnaval), origine probable des fêtes masquées vénitiennes. L'animation pittoresque du Ghetto en fait alors un lieu de promenade très apprécié qui attire aussi les « touristes ». En 1608, un voyageur anglais raconte qu'il y a vu les plus belles femmes du monde, « si somptueuses dans leur appareil, leurs bijoux, leurs chaînes d'or, leurs bagues ornées de pierres précieuses, que certaines de nos comtesses anglaises auraient grand peine à les éclipser ; elles portent comme des princesses de merveilleuses longues traînes tenues par des suivantes dont c'est la tâche particulière ». Cette période de prospérité prit fin avec le déclin de la République, la ruine de sa puissance maritime et commerciale. En 1798, Napoléon fit ouvrir le Ghetto. Les Israélites ne furent plus tenus d'y habiter. Beaucoup y restèrent pourtant. Deux des synagogues y sont toujours ouvertes. Près de l'une d'elle, une inscription rappelle la mort des 200 Juifs de Venise massacrés par les Nazis. Le Ghetto, peu à peu déserté, est aujourd'hui l'un des quartiers les plus silencieux de Venise, mais l'un des plus évocateurs.

La synagogue espagnole, construite au XVI[e] siècle, et transformée par Longhena cent ans plus tard.

La « Scuola Grande dei Tedeschi », synagogue des Allemands qui constituaient à Venise la communauté étrangère la plus nombreuse du Ghetto.

La synagogue levantine, sur le « Campiello de Midrash » (école rabinique où Léon de Modène donnait son enseignement, au début du XVII^e siècle).

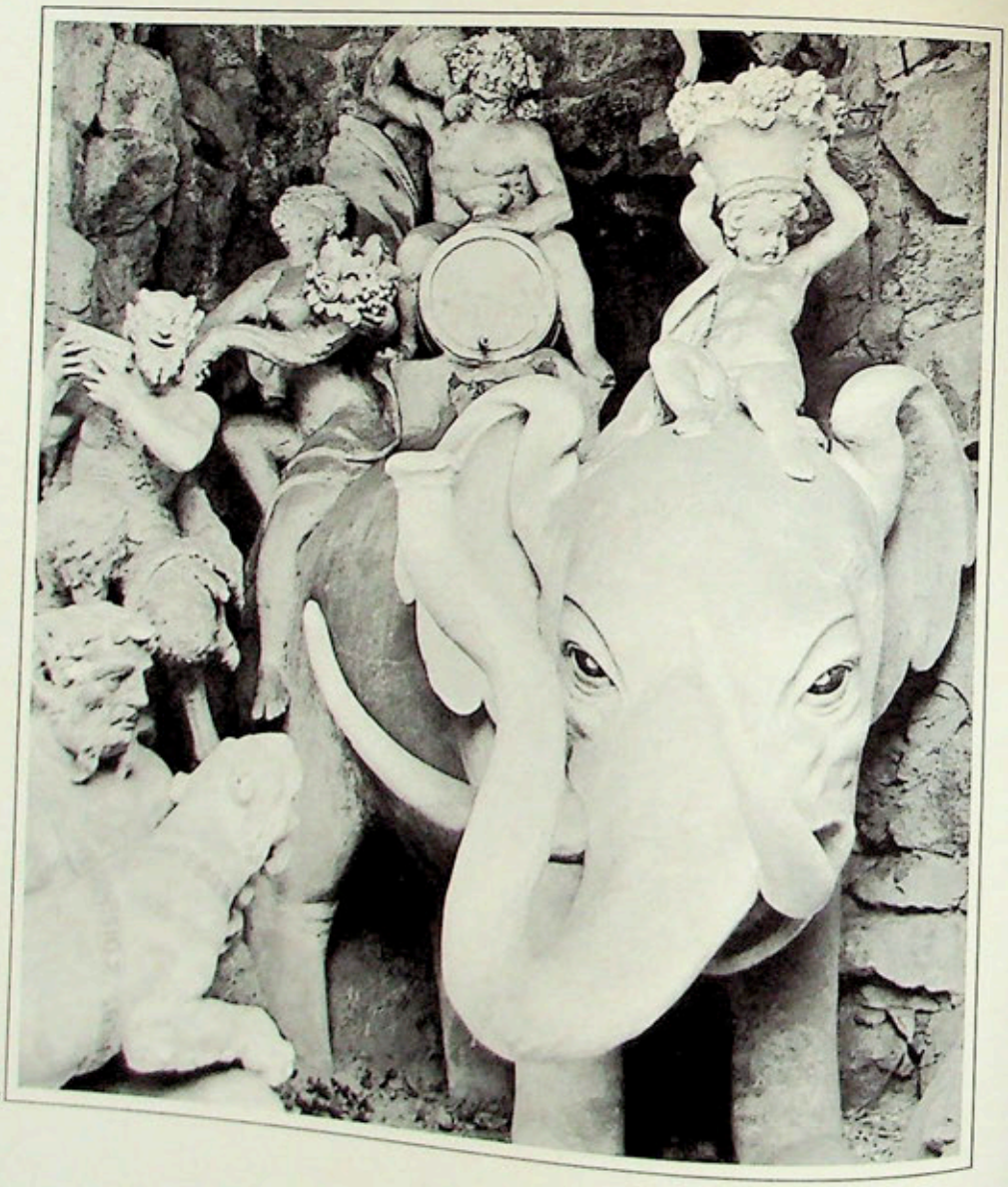
LE GHETTO

Les hautes maisons du Ghetto, resserrées le long des canaux étroits, sont dans un état de vétusté dangereux et certaines ont dû être abaissées d'un ou plusieurs étages.

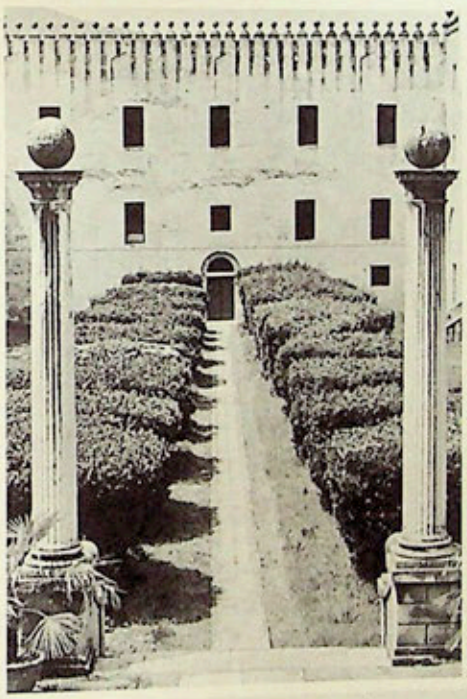
On pénètre dans l'ancien quartier juif par le « Sottoportegho » du Ghetto Vecchio, sur le canal de Canareggio, qui en marquait la limite.

TERRA FERMA

Par Catherine Frotier - Photographies Marc Lavrillier



Les deux villas que
nous montrons ici sont des témoignages précieux
de la vie vénitienne hors de la lagune

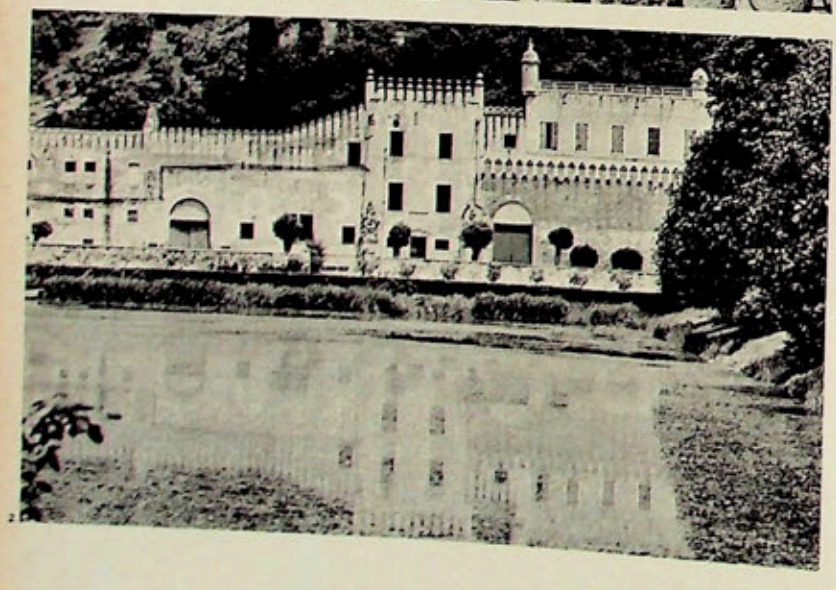


1. La « Fontaine de l'éléphant », bacchanale insolite entre les remparts sévères du CATTAIO, a été placée au XVII^e^ siècle sur l'une des terrasses de l'entrée.

2. L'entrée, vue du jardin en contre-bas.

3. Entre les hauts murs d'enceinte, un jardin suspendu devant l'escalier d'accès.

4. Le Cattaio, construit en 1570 par Pio Enea degli Obizzi, s'élève au bord du canal de la Battaglia, qu'on franchit par un large pont de pierre.

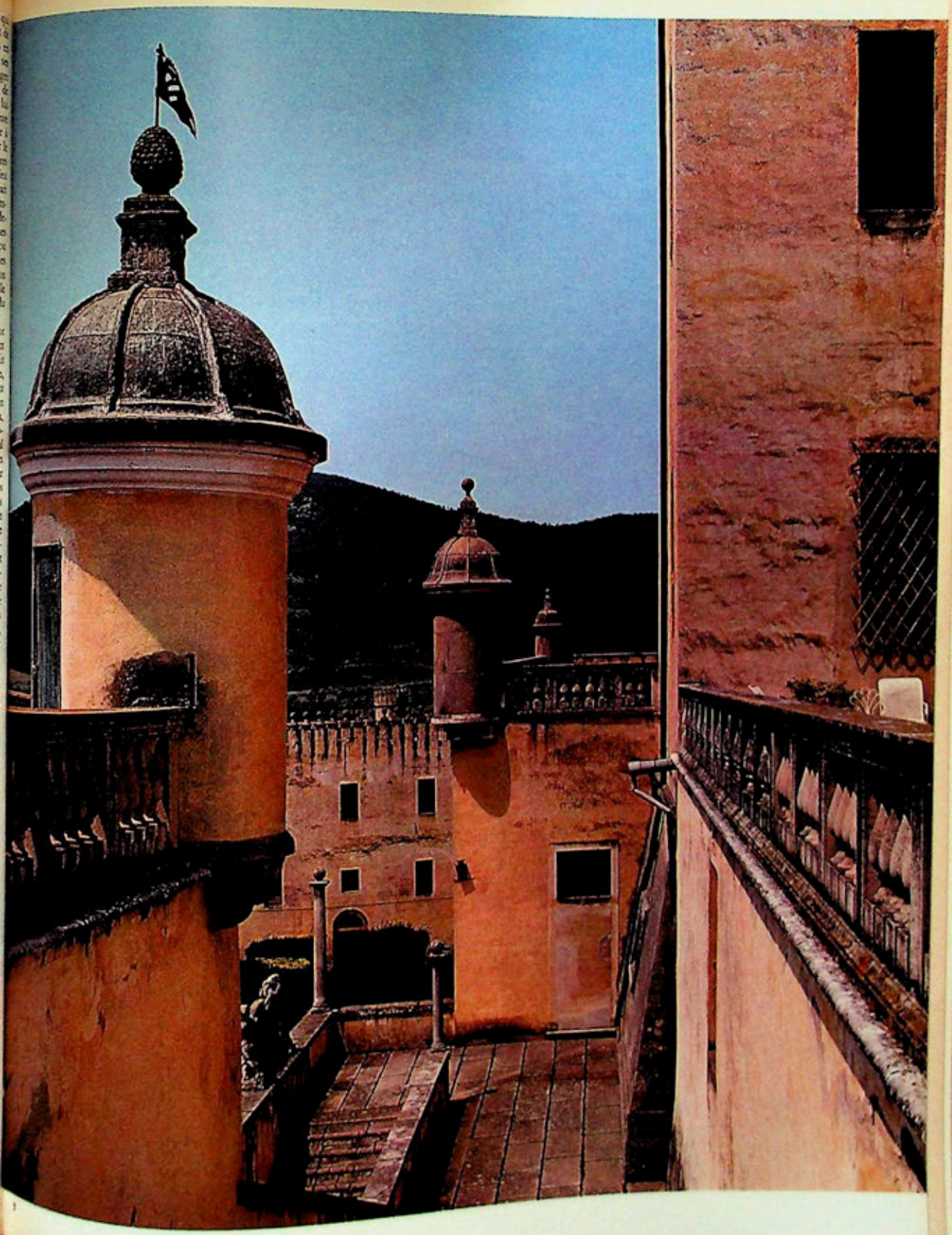


Les hautes murailles crénelées du CATTAIO, qui se dressent au flanc d'une colline, lui donnent de loin l'aspect d'une forteresse. Les gargouilles en forme de canon, les boulets de pierre de ses pinacles, les vastes dépendances capables de loger une armée, trahissent les goûts de l'homme de guerre que fut Pio Enea degli Obizzi. C'est lui en effet qui, en 1570, fit construire cette immense demeure à la place d'une maison trop simple à son goût qu'il possédait au sud de Padoue, sur le canal de la Battaglia. Mais ces murs austères étaient jadis couverts de peintures en camaïeu et, à l'intérieur, le cadre qu'il avait créé n'avait rien de guerrier. Les fresques peintes par Giambattista Zelotti en 1572 dans les pièces du rez-de-chaussée décrivent naturellement les faits d'armes des Obizzi, sur terre et sur mer, à la croisade ou contre les Gibelins. Mais elles évoquent aussi les fastes de la famille, les épisodes glorieux de son histoire, ses alliances flatteuses, comme le mariage de Luigi degli Obizzi avec la nièce du pape Innocent IV en 1251.

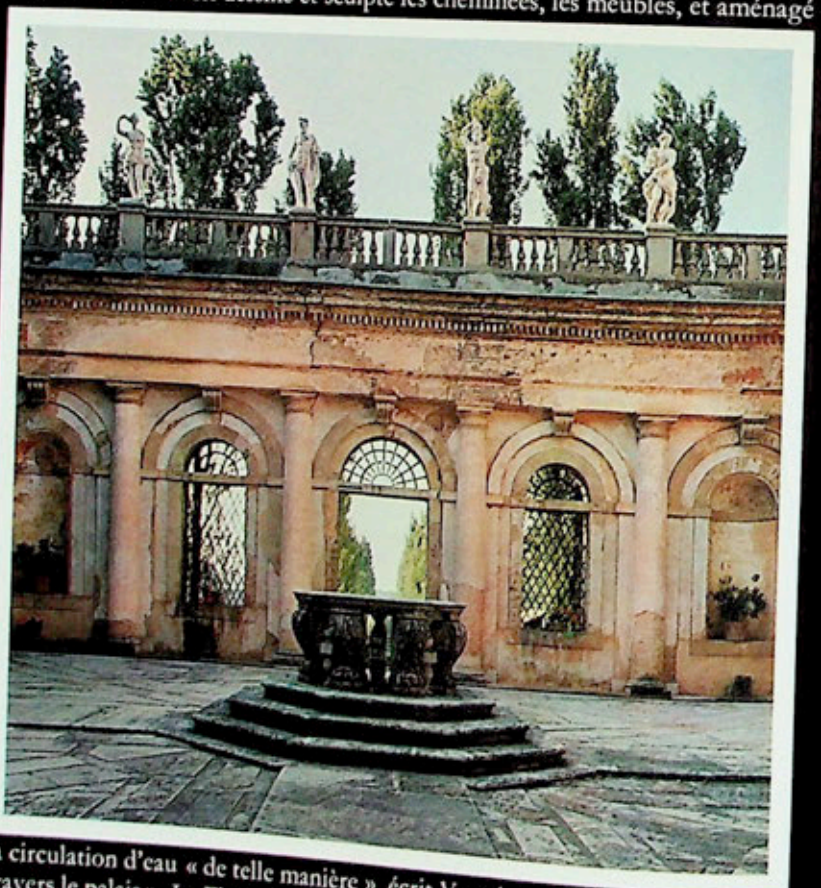
L'étonnante architecture du Cattaio, son décor de fresques, ses jardins en terrasses, devinrent rapidement célèbres. On disait même qu'il avait emprunté son nom au palais de Kubilaï Khan, à Pékin, dont les récits de Marco Polo avaient fait connaître les merveilles. L'année de son achèvement, trois ans après le début des travaux, Giuseppe Betussi en publie une longue description dans son « Raggionamento sopra il Cathaio ». Carlo Ridolfi, en 1648, dans son livre « Le Meraviglie dell'Arte », évoque le charme du site, la vue sur les collines, « le cours sinueux de la rivière aux reflets d'argent », les buissons de myrte, les cèdres, les orangers en pot, le jardin « planté de roses purpurines, de blanc jasmin, d'œillets incandescents ». Il commente à son tour les fresques de Zelotti et déclare qu'elles attirent sans cesse les étrangers et les connaisseurs. Le Cattaio continue d'ailleurs à s'embellir de statues, de fontaines, de curiosités diverses: des collections d'armes, des instruments de musique, puis, à la fin du XVIII^e, quelques décors à la détrempe de G. B. Bison et un ensemble important de peintures primitives, siennoises et florentines surtout, réunies par Tommaso degli Obizzi. Passés par héritage, comme le Cattaio lui-même, aux ducs de Modène, ces tableaux allèrent ensuite à la branche autrichienne de la famille d'Este, et finalement à l'Archiduc Ferdinand, dont l'assassinat à Sarajevo déclencha la première guerre mondiale. Ils sont aujourd'hui pour la plupart au château de Konopisé, près de Prague.

Le Cattaio, qui est devenu propriété de la famille Dalla Francesca, reflète ses créneaux et ses balustres, attentivement préservés, dans l'eau immobile de la pièce d'eau, au-delà du jardin toujours planté d'orangers.

1, 2, 3. Bâti sur une pente des monts Euganei, le château échelonne ses cours, ses escaliers, ses terrasses dont les créneaux et les balustrades se reflètent dans un miroir d'eau au-delà du jardin (voir page de couverture).



A quelques kilomètres du Cattaio, dans la plaine de Ponte Casale, la villa Garzoni-Caretto offre un tout autre aspect. Elevée entre 1527 et 1550 par Jacopo Sansovino, c'est l'une des premières de ces villas patriciennes dont Palladio sera le plus génial créateur et où, disait-il, « l'esprit fatigué des agitations de la ville trouve repos et consolation en se livrant tranquillement à l'étude et à la contemplation ». Comme beaucoup d'autres villas de « Terra Ferma » à l'époque, celle de Luigi Garzoni s'élevait au milieu d'un vaste domaine agricole. Quelques éléments du XV^e siècle subsistent d'ailleurs dans les bâtiments de l'exploitation actuelle, reconstruite au XVI^e siècle et agrandie au XVIII^e. Quant à la villa, Sansovino n'en avait pas seulement conçu l'architecture: il avait aussi dessiné et sculpté les cheminées, les meubles, et aménagé



la circulation d'eau « de telle manière », écrit Vasari, « qu'elle court partout à travers le palais ». Le Florentin Jacopo Sansovino était venu s'établir à Venise en 1527, après avoir fui Rome saccagé par les Impériaux. Il construisit la loggetta du Campanile, la Libreria, et conçut l'ordonnance de la place Saint-Marc, avec ses deux ordres de galeries superposées. A la villa Garzoni, il reprit ce double rythme d'arcatures en ouvrant une loggia au-dessus de l'atrium central. Sur l'autre façade, un portique entoure la cour de trois côtés. Des statues de pierre ornent les balustrades et le mur qui ferme le quatrième côté. Le jeu des lumières et des ombres crée sous les galeries, sur le dallage de marbre, sur le crépi et les briques roses, une atmosphère mouvante et colorée. La villa semble le cadre d'une fête merveilleuse dont l'écho n'est pas éteint après quatre siècles.

1. La VILLA GARZONI-CARETTO
à Ponte Casale. La cour, entourée d'un portique sur trois côtés, est fermée par un mur en surplomb, percé de baies en plein cintre et couronné de statues.

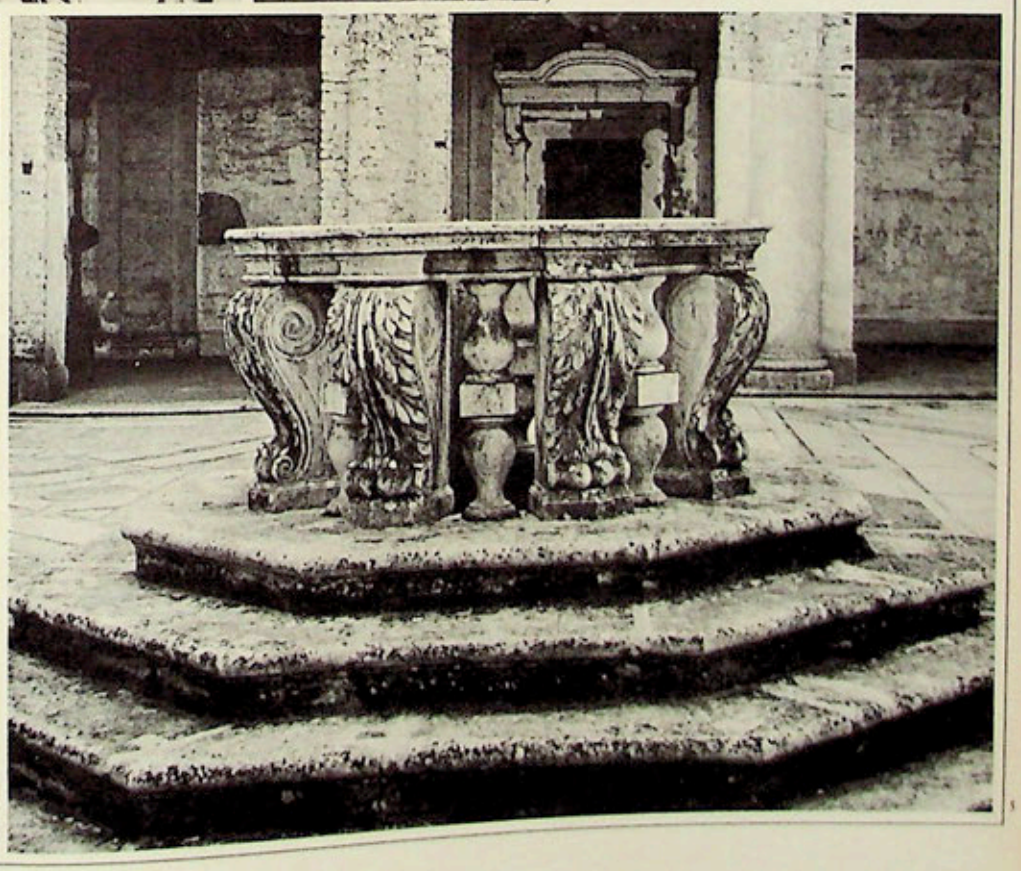
2. La villa a été construite par Jacopo Sansovino après 1527. Au centre, l'atrium et la loggia laissent passer largement la lumière et permettent de voir le ciel et les arbres au-delà de la cour.

1, 4. Détails de l'une des cheminées de Sansovino.

2. Détail d'une cheminée sculptée par Sansovino, et signée par lui, dans la salle principale de la villa.

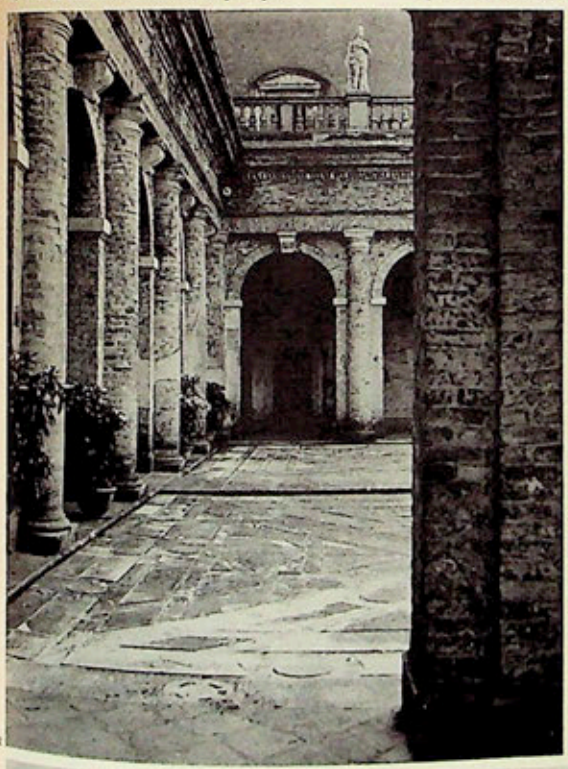
3. L'aile principale du portique sur la cour.

5. Le puits de pierre sculptée au centre de la cour.

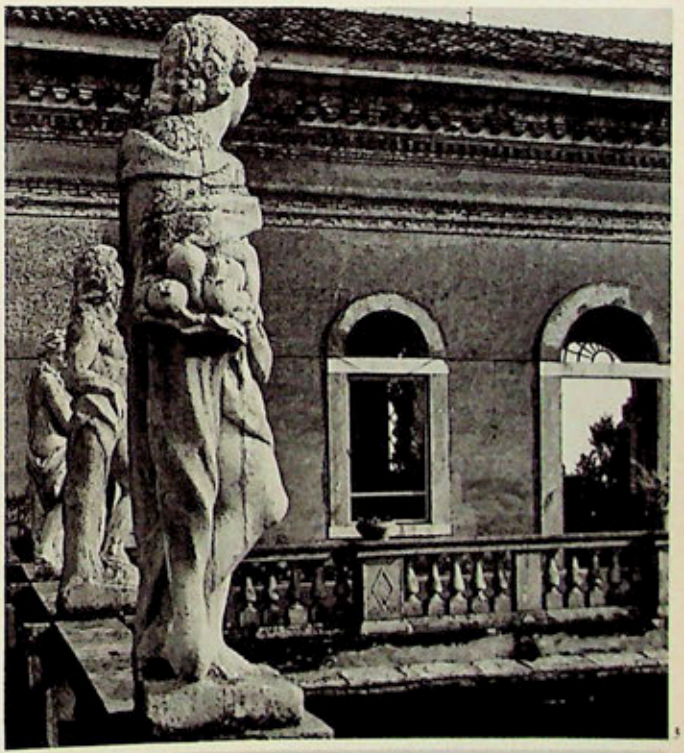


1, 3. Au-dessus du portique entourant la cour, de hautes statues de pierre décorent les balustrades de la terrasse.

2. *Vue de la cour intérieure et du portique.*



4. *Les bâtiments de l'exploitation agricole. L'aile gauche a été construite au XVI^e siècle et l'autre refaite au XVIII^e.*



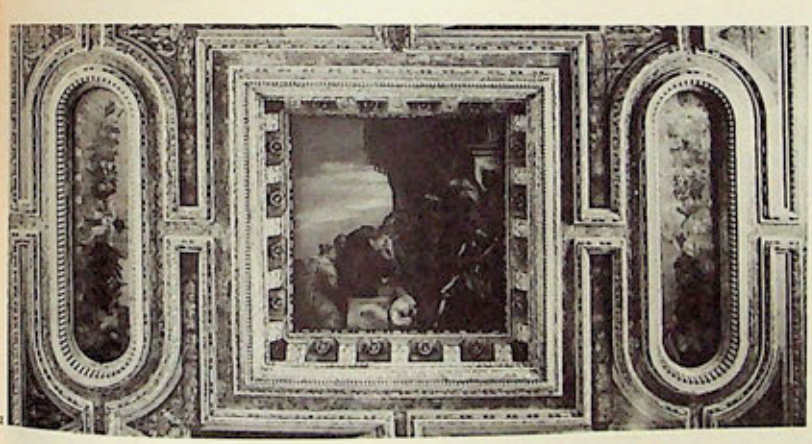
Protection et restauration

Le sort de Venise inquiète tous les amoureux du passé. Voici quelques exemples de ce qui est fait pour lutter contre les ravages du temps

Nous avons fait écho, dans notre numéro 115-116, aux cris d'alarme provoqués à Venise même, en Italie et hors d'Italie, par la situation critique de certains des plus beaux monuments de la ville. Les ravages du temps, ceux du vandalisme aussi, sont parfois irrémédiables. Mais il est des dangers qui peuvent encore être évités, des dégradations qui peuvent être arrêtées ou effacées. Nous avons demandé au Pr. Mario Guiotto, Surintendant des Monuments pour Venise et sa région, d'évoquer quelques-uns des travaux très divers qui sont réalisés chaque année pour préserver et mettre en valeur aussi bien les petites églises de la lagune que les édifices les plus prestigieux de Venise, les forteresses médiévales ou les villas palladiennes.

Avant d'évoquer quelques-unes des restaurations effectuées ces derniers temps, il n'est pas inutile de rappeler les raisons fondamentales qui justifient ces interventions et les principes qui les inspirent. Cette préservation doit être l'objet d'une action concertée, évitant les conceptions dépassées, les erreurs de jugement ou d'interprétation dues par exemple à des informations insuffisantes. A l'heure actuelle, les principes mêmes de la restauration, les limites dans lesquelles elle peut s'exercer sont fixés par des congrès internationaux, dont le dernier, celui des Architectes et Techniciens de la Restauration s'est tenu à Venise en mai 1964. La raison qui justifie une restauration réside dans la volonté de « conserver la valeur intrinsèque de l'œuvre d'art en tant que document unique », considérée non seulement dans son essence originelle « mais avec tout ce que les époques successives lui ont apporté de significatif et d'important ». Un monument ne nous parvient presque jamais intact: tout au long de sa vie, il est constamment soumis à l'usure du temps, à l'action physico-chimique des éléments, parfois aux cataclysmes et aux atteintes de l'homme. Dans chaque intervention du restaurateur, depuis la consolidation ou seulement le transport d'une œuvre d'art, jusqu'aux travaux de dégagement, d'intégration, de recomposition et autres, la nécessité première est de préserver tout ce qui donne à l'édifice son « individualité ». Aussi, chaque solution doit-elle être attentivement pesée, définie à partir de connaissances historiques approfondies, après une enquête directe, exhaustive, sur l'œuvre elle-même, en évitant les conclusions tirées de simples hypothèses ou de connaissances trop générales. Telles sont les préoccupations qui ont inspiré les réalisations que nous montrons ici.

par le Professeur Mario Guiotto



2

3

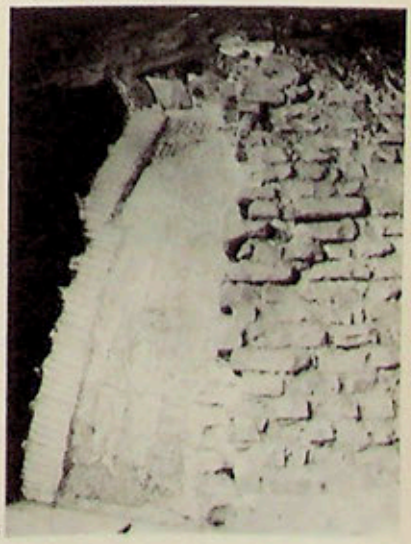
1, 2, 3. Elevée entre 1505 et 1548, sur les plans d'Antonio Abbondi, dit « lo Scarpagnino », l'église San Sebastiano est moins célèbre pour son architecture que pour son décor peint. Les fresques des parois, les toiles du plafond à caissons, de la tribune d'orgues et de l'abside, plusieurs tableaux d'autel, le plafond de la sacristie, sont l'œuvre de Véronèse et des artistes de son atelier. L'ensemble reflète l'évolution du peintre depuis les débuts de sa carrière jusqu'à sa maturité. C'est là qu'il fut enterré en 1588.

4

L'entretien insuffisant, la vétusté avaient gravement endommagé l'édifice, qui a pu être entièrement remis en état grâce au concours généreux des sœurs Alida et Irène Varzi, avec une large participation du Ministère de l'Instruction Publique. Il a fallu tout d'abord reprendre le toit et les plafonds, assainir la partie interne des murs, assurer l'aplomb du mur extérieur par un chaînage de fer et par une maçonnerie en sous-œuvre.

Il a été possible ensuite d'entreprendre la restauration du décor de Véronèse, c'est-à-dire d'enlever les repeints et les taches sur les divers éléments du plafond et de restaurer toutes les peintures: les fresques, les toiles des parois, des autels et des plafonds dans l'église et dans la sacristie. Figure 2: une partie du plafond à caissons, figure 3: le détail d'une fresque de la tribune représentant le Martyre de saint Sébastien (1558). Figure 1: un détail d'une composition du plafond, « Esther conduite devant Assuérus », peinte en 1555-1556.

4, 5. La basilique primitive de San Marco élevée en 830, incendiée à plusieurs reprises, fut reconstruite en 1070 sur les mêmes fondations et le même plan en croix grecque avec la seule adjonction d'un atrium. La maçonnerie faite de deux parois extérieures en briques, avec un remplissage de tuiles brisées, était renforcée à différentes hauteurs par des poutres de bois entrecroisées. Ce mode de construction entraîna des affaissements ou des renflements qui firent éclater le revêtement de marbre causant de graves déformations et des ruptures aux points névralgiques des arcs, des écoinçons, des voûtes et des coupoles, recouvertes de précieuses mosaïques. Les travaux entrepris ces dernières années sous la direction de M. Forlati, ont eu pour but de consolider les éléments les plus atteints par des injections de ciment liquide sous pression (dépassant parfois 13 atmosphères). Quant aux revêtements de marbre et de mosaïque, dans les parties ainsi restaurées, ils ont été tantôt détachés puis remontés, tantôt laissés en place, grâce à une technique nouvelle et délicate, consistant à défaire la muraille puis à la reconstituer derrière les mosaïques en laissant celles-ci intactes (fig. 5). Pour remettre en état l'extérieur des coupoles, on a d'abord déposé les plaques de plomb corrodées du revêtement, repris la charpente de bois, puis replacé les anciennes plaques sur une nouvelle chape de plomb (fig. 4).

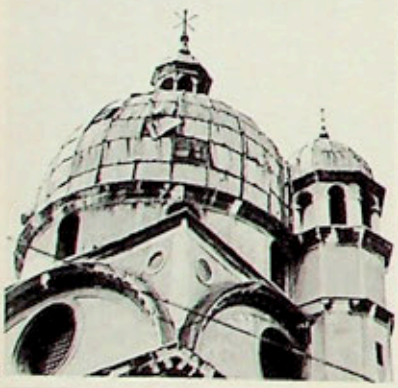


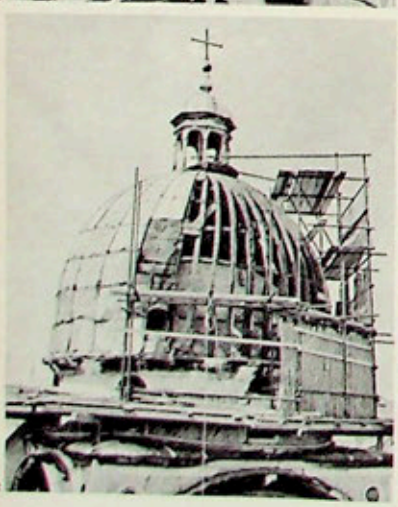
5

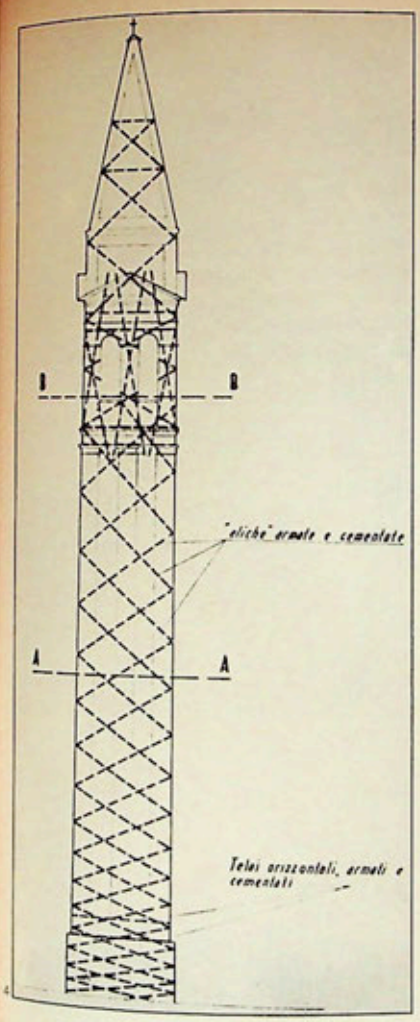
1, 2, 3. L'église Santa Maria dei Miracoli, l'un des chefs-d'œuvre de l'architecture de la Renaissance a été édifiée entre 1481 et 1489 par Pietro Lombardo, avec la collaboration de ses fils et des « tajapiera » de son atelier. A l'extérieur et à l'intérieur, elle est toute revêtue d'incrustation de marbre, corniches, piliers, frises, bas-reliefs finement sculptés. C'est une église à nef unique couverte d'une voûte en plein cintre. Le chœur fortement surélevé fait apparaître sur l'autel l'image de la Vierge « comme sur un trône de gloire ».

Le chœur est surmonté d'une coupole hémisphérique dont les écoinçons sont ornés de tondi représentant les évangélistes. La coupole est elle-même surmontée d'une contre-coupole, à charpente de bois, avec un revêtement en lames de plomb, qui domine à l'extérieur les volumes architectoniques du sanctuaire, et qu'il faut aller voir du Campo di S. Maria Nuova, au-delà du Rio dei Miracoli. L'état précaire de cette contre-coupole a nécessité une intervention attentive. Il a fallu remettre en place l'ossature de bois en remplaçant les parties détériorées, puis démonter et refaire entièrement le revêtement de plomb pour lequel on a utilisé le matériel original afin de préserver la belle patine du temps.

Figures 1 et 2, la coupole avant et pendant les travaux, figure 3, l'église après restauration.

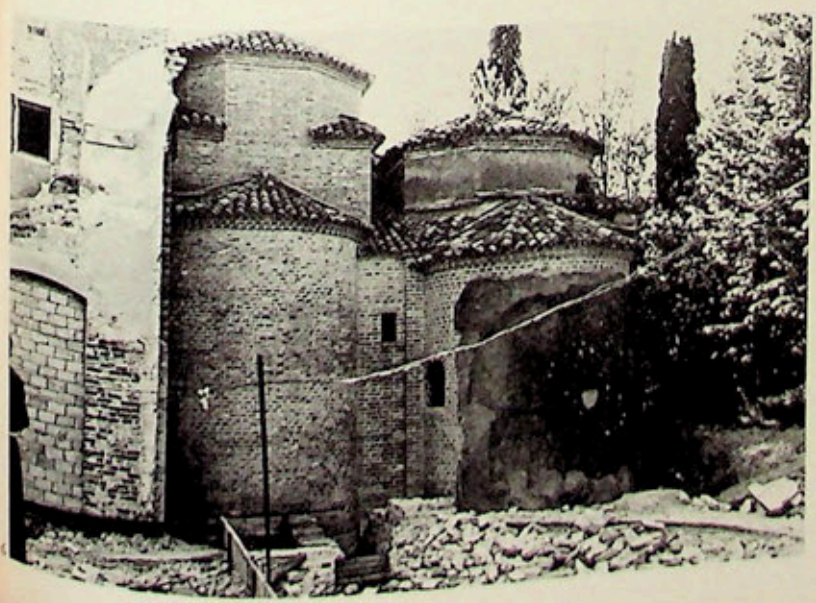






4. 5. A Burano, le clocher de briques de l'église paroissiale, qui date du XVI[e] siècle, est décoré à l'extérieur de hauts pilastres dont les bases et les chapiteaux sont en pierre d'Istrie. En dessus, le clocher est percé de chaque côté d'une double arcature, sous un couronnement en pyramide (fig. 5).

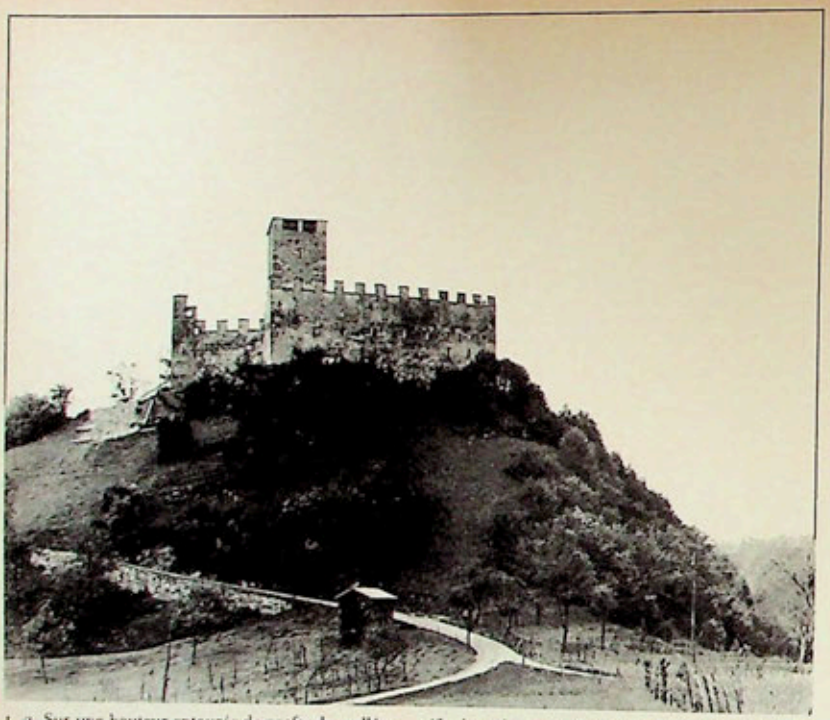
L'assise défectueuse des fondations a provoqué une inclinaison sensible de la tour (plus de 80 cm.), qui a fait de celle-ci un élément caractéristique dans le paysage de la lagune, mais qui constitue en même temps un risque certain pour la stabilité de l'édifice, le centre de gravité s'étant écarté d'un tiers par rapport au milieu de la base. L'affaissement de cette base même, soumise dans les points les plus chargés, à une pression d'environ 24 kg au cm² a provoqué en effet de dangereuses ruptures. La Commune de Venise, avec l'aide de la Surintendance, a fait appel à la société Fondedile qui a réalisé la consolidation de l'ensemble par un procédé spécial. Pour les fondations, des piliers entrecroisés formant « racines » ont été implantés dans le sol. Les murs en élévation ont été rendus solidaires entre eux par l'insertion dans la masse d'une trame de poutres métalliques noyées dans le ciment (fig. 4).

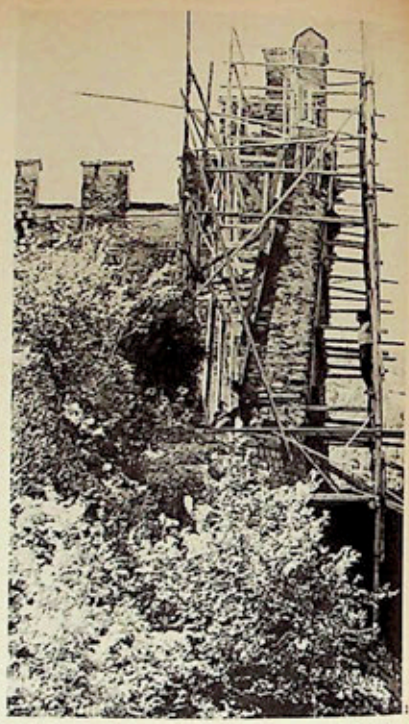


6. La petite église San Francesco del Deserto dresse la flèche de son campanile au milieu des cyprès, au-dessus des cloîtres d'un ermitage franciscain, dans l'île où la tradition, sinon l'histoire, veut que saint François d'Assise se soit arrêté au retour de son voyage en Syrie.

Ce qui est certain, c'est que l'île fut donnée aux moines en 1228, et que le premier monastère y fut élevé au milieu du XIII[e] s., peu après la mort du saint. Le couvent subit par la suite différentes adjonctions et réfections, notamment entre 1453 et 1460. Au XVII[e] siècle, on démolit l'abside et la petite coupole de l'église pour allonger le chœur qui fut recouvert alors d'une voûte en berceau. Il y a une trentaine d'années, cette partie fut détruite à son tour pour rétablir un plan cruciforme, avec une pseudo-coupole et un décor d'arcatures néo-romanes en ciment. On éleva derrière un chœur circulaire, également de style néo-roman, cachant ainsi une partie du campanile et de l'église.

Les travaux effectués il y a quelques années ont éliminé ces désastreuses réfections modernes pour remettre en valeur les éléments les plus anciens. La suppression de la partie agrandie du chœur a dégagé les vestiges primitifs et permis de rétablir, à partir d'éléments sûrs, l'abside et la petite coupole du XV[e] siècle. Des fouilles sous l'église et dans les alentours ont révélé des fondations et des pavements de terre cuite antérieurs. Le chœur circulaire a été également abattu et remplacé par un autre, situé sur le côté, pour libérer la belle perspective du clocher, des absides et de la chapelle latérale.





1, 2. Sur une hauteur entourée de profondes vallées le château de Zumelle, qui est à peu près l'unique manoir subsistant parmi ceux qui s'élevèrent dans la région de Belluno, dominait jadis une branche de la voie romaine passant par le col de Praderago et rejoignant la voie Claudia Aurelia (fig. 1).

Devenu propriété de la commune de Mel, et laissé longtemps à l'abandon, en partie ruiné, il est, depuis quelques années, l'objet d'importantes réfections: les murs d'enceinte, les parois intérieures de la chapelle et de la grande salle voisine, ont été démontés et remontés, ou consolidés par des injections de ciment liquide (fig. 2). On a réussi à redresser le mur ouest, désagrégé et incliné vers l'extérieur de 70 centimètres. De profondes excavations ont dégagé sous la tour les restes de fondation d'une précédente construction, puis, sous la chapelle, à plus de deux mètres, les bases d'un sanctuaire antérieur et, sous la grande salle, un énorme sarcophage, des sépultures et des squelettes. On a encore construit des piliers de ciment armé et un plancher dans cette salle à la hauteur de la cour. Enfin, le plancher du premier étage et le toit au-dessus de cette salle et de la chapelle ont été refaits.

Les divers éléments retrouvés au cours des travaux permettront de reconstituer en partie l'intéressante histoire de l'édifice.

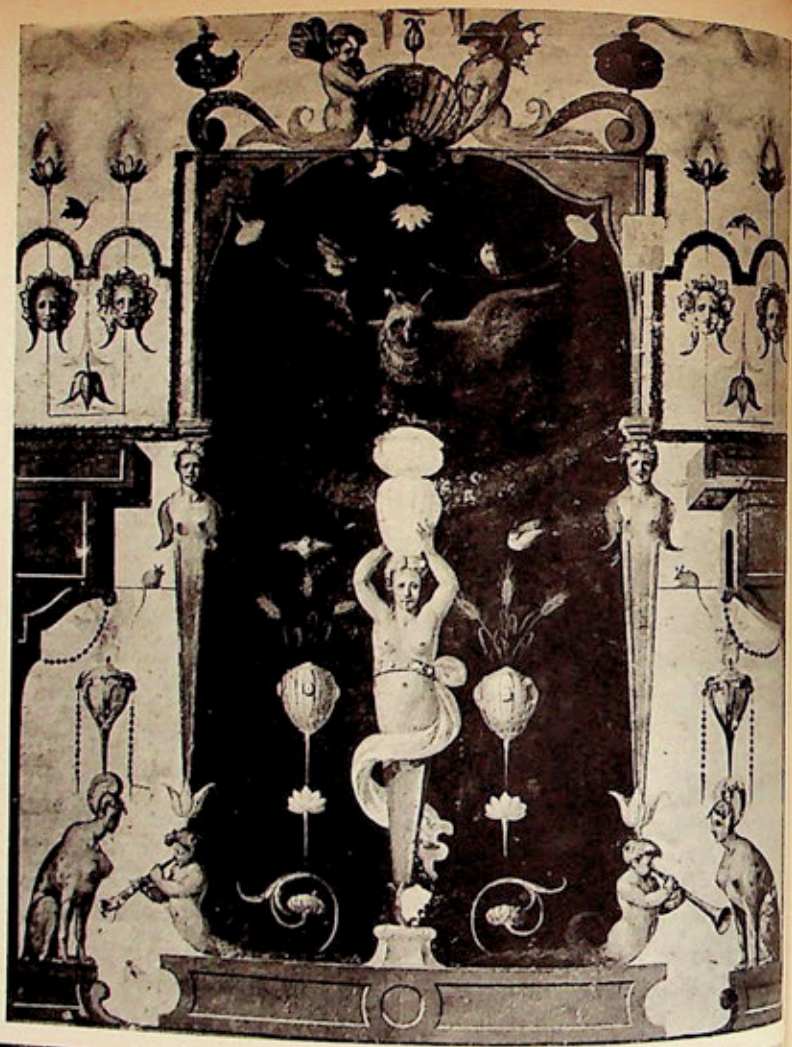
3. L'abbaye bénédictine de Summaga à Portogruaro a été probablement fondée à la fin du X[e] siècle, mais la première mention qui en est faite date de 1090. Un autre document de 1211 concerne l'institution de rentes pour la reconstruction de l'église et du cloître. Les fondations de l'église actuelle remontent à cette époque.

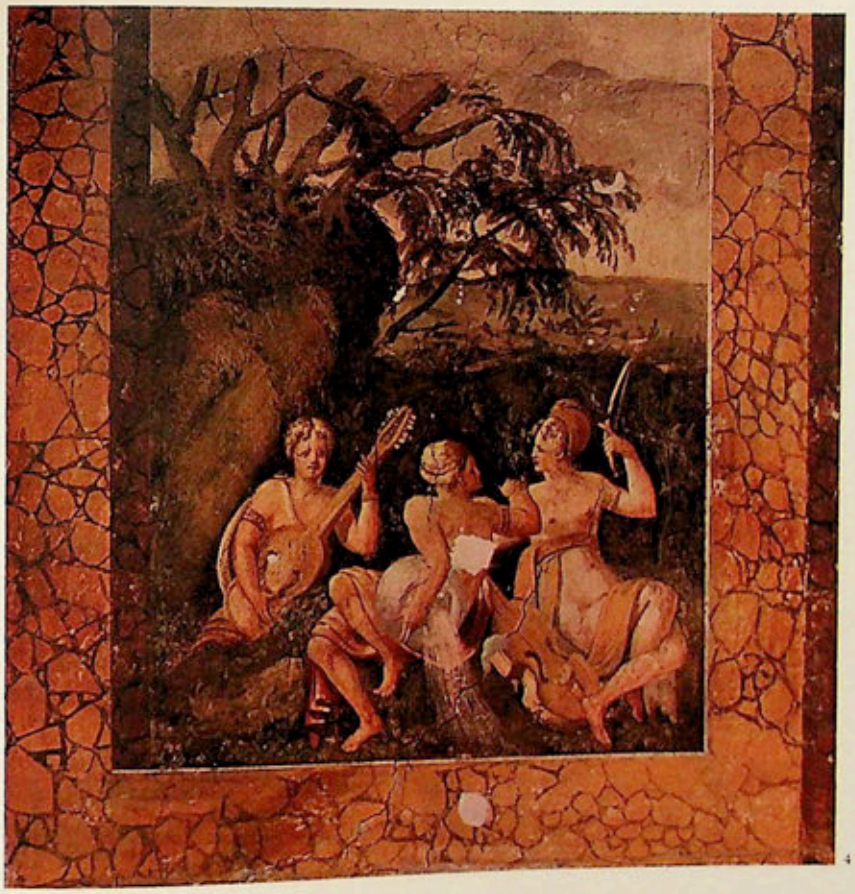
En 1740, l'abbé commandataire, le Cardinal Carlo Rezzonico qui, plus tard, devint pape sous le nom de Clément XIII, transforma profondément l'église en édifiant notamment d'énormes autels dans les deux nefs latérales.

Une récente restauration, encore inachevée, a supprimé ces adjonctions et les encombrants autels. Les arcatures d'origine ont été restituées entre les nefs à la place des arcs surbaissés, trop grands, disproportionnés, percés au XVIII[e] siècle. Le pavement a retrouvé son niveau primitif. L'abside de gauche (côté de l'Evangile) a été refaite. Dans cette partie de l'église, les restes de murs de l'abside et les pierres des autels primitifs ont été remis au jour. On a rétabli enfin les anciennes ouvertures des portes et des fenêtres et muré les ouvertures aménagées plus tard le long des murs latéraux. La suppression des badigeons successifs a dégagé des restes de fresques. Le décor de l'abside médiane a été restauré. Ainsi, l'église a retrouvé le volume intérieur qui était celui de l'édifice du XIII[e] siècle.

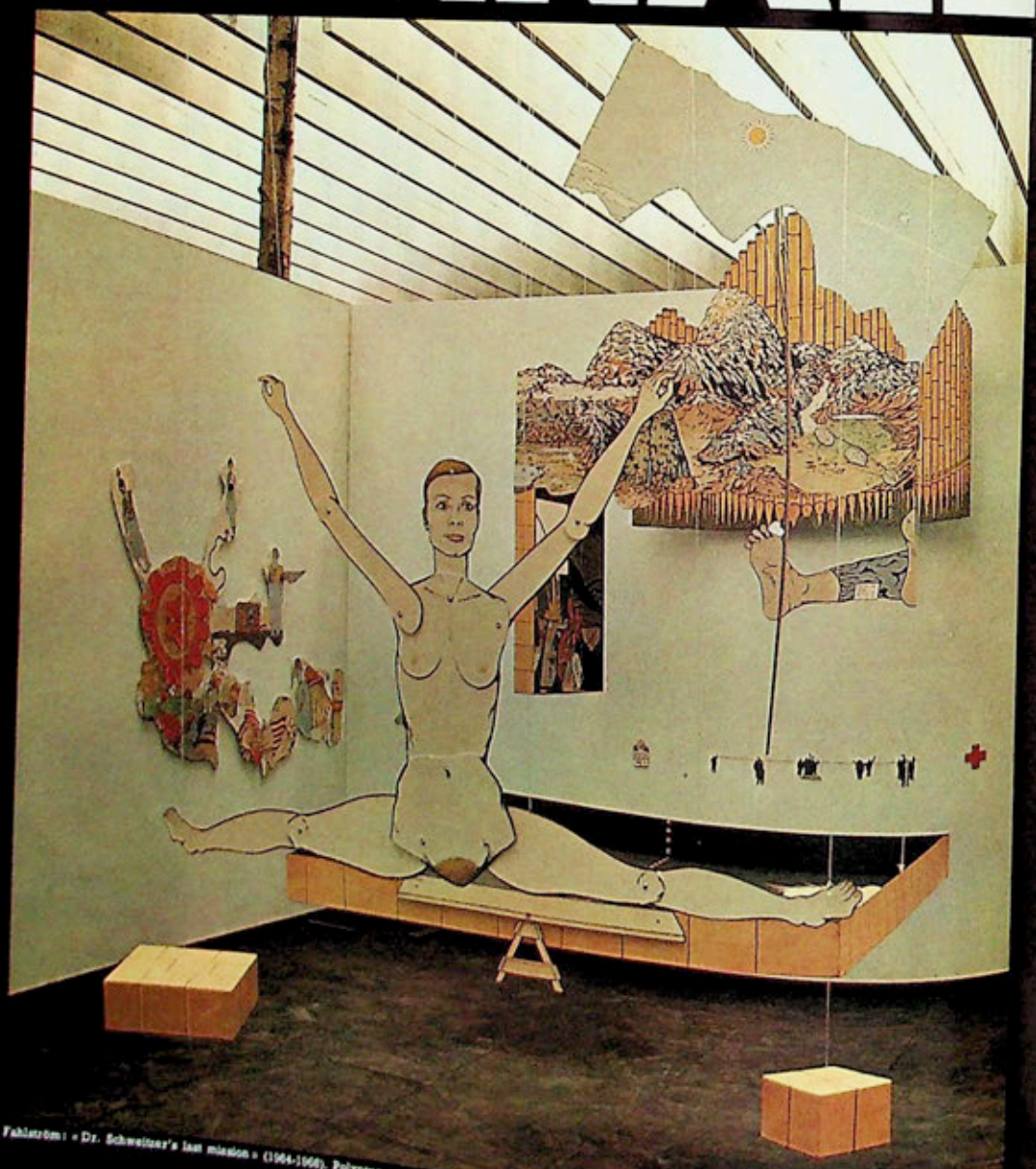
4. C'est pour le « Magnifico Signor Francesco Badoer » que Palladio édifia entre 1568 et 1570 la célèbre villa à Fratta Polesine près de Rovigo. La construction principale, avec son imposante loggia à six colonnes, précédée d'amples gradins, surgit entre deux harmonieux portiques, qui annoncent la colonnade du Bernin à Saint-Pierre de Rome. La villa, assez détériorée et réduite à des conditions précaires de stabilité, a été récemment acquise par l'Ente Villa Venete qui a entrepris d'importants travaux: réfection des toits, consolidation des murs et des corniches, remplacement des crépis endommagés, suppression des faux-plafonds. Les portes intérieures ont retrouvé leurs anciennes proportions. Sur la loggia, le plafond à caissons partiellement dégagé a été reconstitué. Le terre-plein devant les façades latérales et derrière l'édifice central, le mur d'enceinte crénelé entourant le jardin de la villa et celui de l'entrée sont aujourd'hui remis en état. Les enduits et crépis récents ont été enlevés, mettant au jour, dans les différentes pièces du « piano nobile » et dans la loggia, un ensemble de fresques à décor de grotesques, de paysages, de scènes mythologiques: ce sont les seules œuvres connues du peintre Giallo Fiorentino, dont on sait seulement, par Ridolfi, qu'il travailla aussi au Palais Loredan à Venise, vers 1555 (voir pp. 42-43).

1, 2, 3, 4. Décor de Giallo Fiorentino à la Villa Badoer. La photographie (fig. 3) montre la partie relativement préservée au-dessus des faux-plafonds et, au-dessous, les éclats pratiqués dans la fresque pour fixer les crépis dont elle avait été recouverte.





le grand jeu de la BIENNALE



Fahlström : « Dr. Schweitzer's last mission » (1964-1966). Polyptyque variable. De la guerre froide à la science-fiction en passant par l'humour le plus noir.

Par Alain Joubroy

Il n'y a jamais assez de beauté. Il n'y a jamais assez de talent. Il n'y jamais assez de génie. Mais il est évident qu'il y a beaucoup trop de peintres médiocres, beaucoup trop de peintures insipides, mal pensées et mal senties, et que le charme de la découverte ne nous est pas donné tous les jours. C'est pourquoi j'aime tant, malgré les ridicules combinaisons publicitaires des marchands, les sordides prétentions chauvines auxquelles elles donnent lieu, les expositions internationales de peinture contemporaine, dont la Biennale de Venise est l'exemple le plus spectaculaire. Quoi qu'on dise, on ne s'y ennuie jamais. Quoi qu'on dise, c'est toujours intéressant. Il faut être aveugle de cœur et avare des yeux pour ne pas aimer entrer dans ces Pavillons où chaque pays présente « ses » peintres, « ses » sculpteurs avec une espèce de honte, de doute et de crainte que la vanité dissimule très mal. Car la peinture, même si les peintres s'y résignent ou s'y complaisent au plus grand des putanismes, qui consiste à « faire de l'argent » avec des concessions à la mode, la peinture n'est jamais un produit. Elle pense. Elle existe en soi. Elle vit sa propre aventure, où le spectateur est roi, messager, héros, victime — peintre lui-même. Visiter la Biennale de Venise, pour celui qui aime la peinture, c'est se créer une nouvelle image du monde, s'orienter délibérément vers la pensée future, s ouvrir à ce qui n'est pas encore, prévoir et comparer les fantômes qui vont hanter les prochaines générations, identifier ce qu'on voit au présent et à l'avenir, jouer le jeu d'un langage en train de se constituer, et dont dépend la manière que chacun aura de se voir, de se situer dans l'espace, ou de projeter ses phantasmes sur un écran qui n'est pas exactement celui que nous avons devant les yeux.

Cette fois-ci, le visiteur idéal de la Biennale ne sera pas déçu. Pour la première fois depuis 1954, il pourra se faufiler dans le chaos des vieilleries inévitables jusqu'aux trouvailles, jusqu'à la folie de ceux que l'énorme poids de l'Histoire n'a pas accablés. Car la beauté, la vie de la jeune peinture sont là, même si elles n'y sont pas complètement représentées, même si les sélections sont arbitraires, même si les commissaires sont gâteux, pas au courant, intéressés, politiques, amnésiques, tendancieux, corrompus, ou bouffis d'orgueil national à en crever. Enfin quels que soient les prix qui couronnent tel bon sculpteur anglais plutôt que tel grand sculpteur belge, tel bon peintre français plutôt que tel grand peintre suédois, il est toujours merveilleusement agréable de voir un peintre inconnu, disons Julio Le Parc, dont les journalistes déclarent avec aplomb qu'il est argentin, d'ascendance française, qu'il a 38 ans et qu'il a fondé le Groupe de Recherche d'Art visuel à Paris il y a six ans parce qu'ils l'ont lu dans le catalogue, que dirais-je, il est toujours agréable de voir un peintre inconnu, et qui travaillait obscurément dans une équipe de bricoleurs de génie, se trouver, par la fatalité de contradictions capitalistes insurmontables, au faîte de la gloire du jour au lendemain, porté en triomphe sur la Piazza san Marco comme un coureur cycliste par ses copains d'Amérique du Sud le soir de la proclamation, tandis que les Nord-Américains (comme disent ceux du Sud) trinquaient à leur défaite dans la villa vénitienne où ils se sont rassemblés avec leurs femmes, maîtresses, amis, yes-men, snobs fanatiques et tutti quanti, tous d'accord pour se lamenter sur l'injustice du sort et la vanité d'un Prix que Rauschenberg a pourtant bel et bien désiré, puisqu'il a collaboré à la présentation de ses œuvres au Consulat Américain de Venise, il y a deux ans.

La compétition était franchement ouverte, cette année, à huit ou à neuf artistes de premier ordre, et qui ont ceci de commun qu'ils appartiennent tous à la génération née de la dernière guerre, la génération de Godard, de Robbe-Grillet et de Michel Foucault, celle qui attrape aujourd'hui la quarantaine comme un formidable coup de soleil, et qui a pourtant l'air de s'en remettre assez bien, malgré les suicides, les asiles et les hôpitaux dont la piste de tous les créateurs d'une époque est toujours jalonnée. A part le génial Victor Brauner, qui vient de mourir, et Fontana, le plus jeune vieillard de l'art moderne, le plus beau, le plus gentil, le plus pur, aussi, dans son art comme dans sa vie, le plus absolu dans ses idées, le plus rigoureux dans sa conception, le plus extrémiste dans sa vision, malgré deux anciens combattants de la vieille Ecole de Paris, celle qui est morte il y a 10 ans, et qui a accouché en naissant d'une avant-garde internationale qui s'est répandue par rafales sur toute la planète (Chine et Albanie non comprises), je veux parler d'Etienne-Martin, locomotive des forêts vierges, bûcheron de l'occultisme, chantre de la nature, hercule bon enfant, poète des grottes, des souches d'arbre, des montagnes et des accouplement alchimiques; et de Robert Jacobsen, le plus froid constructeur de squelettes métalliques, le plus rigide des grands nordiques qui sont venus s'installer à Paris il y a vingt ans, malgré ces quatre artistes que j'ai cités par ordre décroissant de préférence, la 33e Biennale de Venise appartient à la jeunesse, au désordre, aux fureurs, aux jalousies, aux passions, aux idées fixes, aux élans et aux reniements d'une génération qui s'est battue sur tous les fronts pour triompher, chaque année, de l'accusation d'imitateur et de suiveur qui a pesé sur chacun de ses membres depuis le jour où Churchill, Staline et Roosevelt se sont serrés la main au-dessus d'un océan de cadavres de toutes les couleurs.

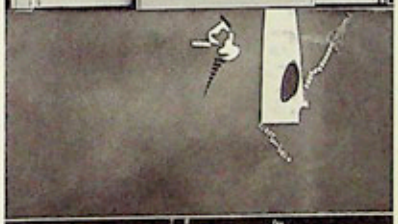
J'ai dit huit ou neuf artistes. Voici leurs noms, cette fois-ci par ordre alphabétique, pour ne pas établir de hiérarchie à l'avance : Fahlström, Le Parc, Lichtenstein, Reinhoud, Raysse, Scanavino, Soto, Stenvert, Zhilinsky. Mais je dois ajouter à cette liste del Pezzo, l'un des meilleurs joueurs actuels de l'art, et Piqueras, grand peintre scandaleusement méconnu, à qui le Pérou, son pays, n'a pu donner cette année que deux murs et le morceau d'un troisième, alors qu'il eût fallu le présenter comme Le Parc, Stenvert ou Raysse dans la belle respiration d'une salle entière, éclairée et aménagée en fonction des œuvres, pour que le visiteur peu doué, peu inspiré, ait tout de même une chance sur mille de « voir » — je dis bien, de « voir » — ce qu'il a par hasard sous les yeux : des merveilles de pureté et de rigueur mentales.

Par contre, le visiteur idéal sera évidemment exaspéré par des œuvres d'une abominable stupidité, d'un mercantilisme évident, comme celles du peintre Kelly, qui a le culot de nous présenter, au Pavillon U.S., un ensemble de tableaux monochromes parfaitement identiques à ceux que peignait Yves Klein, il y a dix ans environ, avant sa période bleue : j'ai conseillé à la belle veuve de Klein, beaucoup trop généreuse et beaucoup trop gentille pour le faire, d'intenter un procès à Kelly pour plagiat. Il y a aussi d'innombrables factures, ou bien des morceaux d'école assez bien enlevés, comme « 1918 à Moscou » de Musin et Brussilovsky.

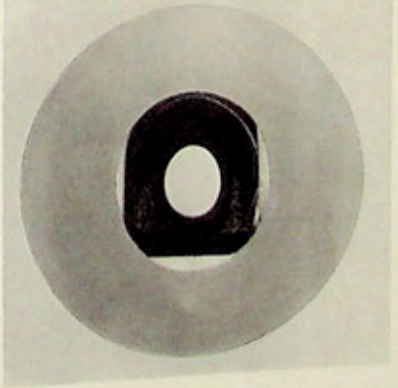
1

2

3



4



1. Piqueras : « Dos Apparitions - Desapariciones - superficie ondulée » (1966), peinture. Parmi les tableaux d'un grand peintre, on a besoin de respirer.

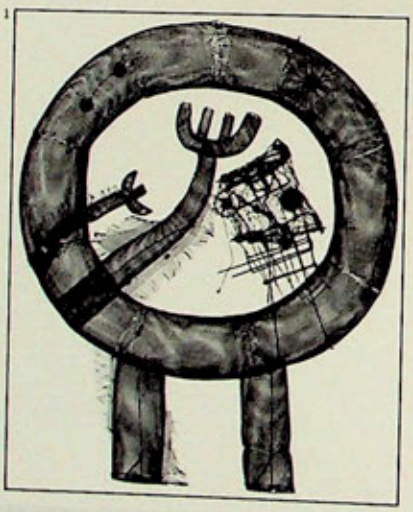
2. Laura Grisi : « Seascape-Hommage à Constable » (1966), peinture sur panneaux amovibles. Les femmes indiennes découvrent l'Amérique.

3. Dangelo : « La fin de l'aventure » (1966), peinture. Un dandy italien qui se moque pas mal de la mode.

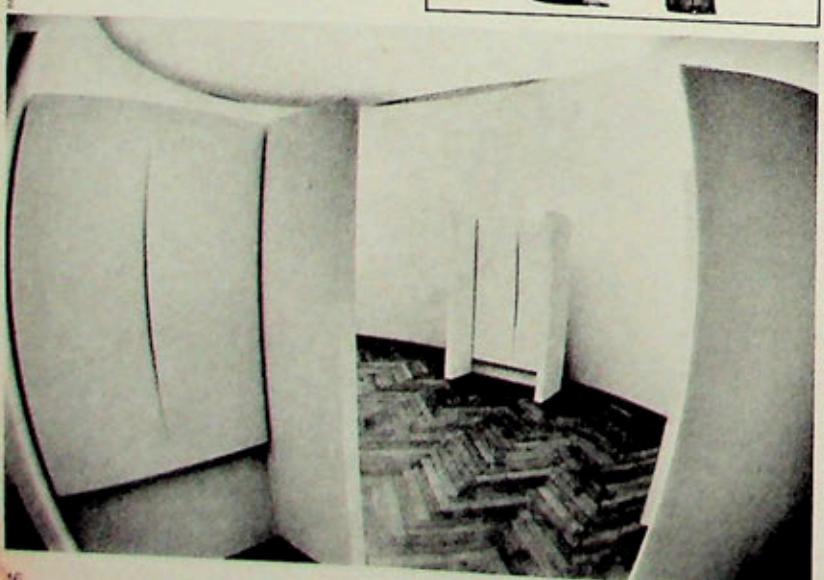
4. Scanavino : « L'œuf » (1966), peinture. Le centre de la tombe est vide.

BIENNALE

qui ont le mérite d'introduire quelques à-plats violents dans un tableau de sous-préfecture de l'Oural. Il y a le triste Schneider, si triste que je le crois perdu à jamais dans la nuée des abstractions défuntes, il y a la super-élégante Helen Frankenthaler qui ne sort pas assez souvent d'un périmètre assez étroit que l'on pourrait dessiner à New York entre la 68e et la 10e Rues, aux abords immédiats de la 5e Avenue, et qui n'a certainement pas assez réfléchi aux bouleversements nombreux survenus dans le monde entier depuis le commencement de la guerre froide, et puis il y a aussi quelques faiseurs japonais, dont le plus drôle est certainement Ay-O, qui a tendu quelques pièges au regardeur sous la forme de boîtes où l'on enferme le doigt, ou l'avant-bras, et puis quelques paumés de Hongrie, d'Israël, des gens qui sont probablement très sympathiques et qui croient à l'Art, qui croient qu'ils sont des artistes, avec la plus touchante sincérité, mais qui n'ont jamais ressenti, dans leur esprit et dans leur corps, le phénomène extraordinaire qui s'appelle « vision », ce phénomène qui ressemble au « tremblement de terre très doux » dont parlait Max Ernst, le fabuleux Max Ernst auquel M. Paolo Marinotti a tardivement décidé de consacrer un hommage au Palazzo Grassi, mais un superbe hommage, puisque c'est la plus grande exposition Max Ernst qu'on ait pu voir en Europe depuis l'Exposition du Musée d'Art Moderne de Paris (oui, je fais des phrases trop longues, mais on me suivra, j'en suis certain), ce



1



2

phénomène capital pour un peintre que j'appellerai l'« explosion de la rétine » et qui permet le passage de la pensée dans l'image, la transmission des sentiments par l'image, transmission qui fait des tableaux de Max Ernst, par exemple, beaucoup plus que des tableaux, puisqu'on y reconnaît, « au-delà de la peinture » et pourtant grâce à elle et à elle seule, les idées, la puissance mentale et affective d'un homme qui met le monde entier en jeu dans un cercle, dans le choix d'un contraste de couleurs ou d'un objet.

C'est aussi le cas de Fahlström, grand peintre certainement puisqu'avec les éléments les plus divers — gravures anciennes ou leur imitation, plans, photocopies de documents, paysages de montagnes, pantins articulés, lettres, fiches numérotées, pointillés, morceaux de plexiglass, symboles de douane ou de « zone interdite », personnages de bandes dessinées, etc... — il crée un système de relations et de combinaisons figuratives assez complexe, assez riche, assez délirant aussi, bien que toujours « explicable », qui peut se comparer à celui de certains romans d'espionnage dont Fahlström est nourri, mais avec une intelligence telle que, pour lui, qui est écrivain dans sa peinture, le roman d'espionnage devient un moyen d'encercler et de prendre au piège le spectateur. Quand on circule entre les fils de nylon qui tiennent les éléments de « Dr Schweitzer's last mission » dans l'espace, par exemple, on est à la fois à l'intérieur d'un tableau, d'un microcosme, d'un film, d'un roman, d'un poème et d'un traité de la guerre froide. Avec « Le Planétarium », inspiré par le roman de Nathalie Sarraute, Fahlström a inventé un tableau semblable à un jeu d'échecs vertical, où chaque pièce, chaque personnage, et les vêtements de chaque personnage peuvent être déplacés, permutés, ou éliminés du jeu. A franchement parler, ces tableaux sont de vrais rébus : on s'y perd, on s'y casse la tête, mais on s'y retrouve enfin, et notre tête n'est pas détruite. Un peintre qui parvient à transmettre aujourd'hui une pensée articulée, et à introduire les subtilités des raisonnements, des déductions, des analogies et de tous les procédés d'une rhétorique par des moyens purement visuels, un peintre qui oblige le regardeur à la « lecture réelle » de ses tableaux et non pas seulement à une perception en quelques secondes, un peintre qui introduit donc le « temps réel » dans une œuvre spatiale, qu'est-ce d'autre, sinon un grand peintre, même si on n'éprouve qu'une sympathie toute relative pour ses idées, ses goûts, ses opinions ?

Mais le Grand Prix International de peinture a été attribué à Julio Le Parc, et non à Fahlström, et cela est très significatif : avec Le Parc, le jury a préféré le jeu, la recherche visuelle pure, les chocs physiques, à l'aventure mentale de la peinture. Le Parc est-il peintre ? Cette question a-t-elle encore un

3

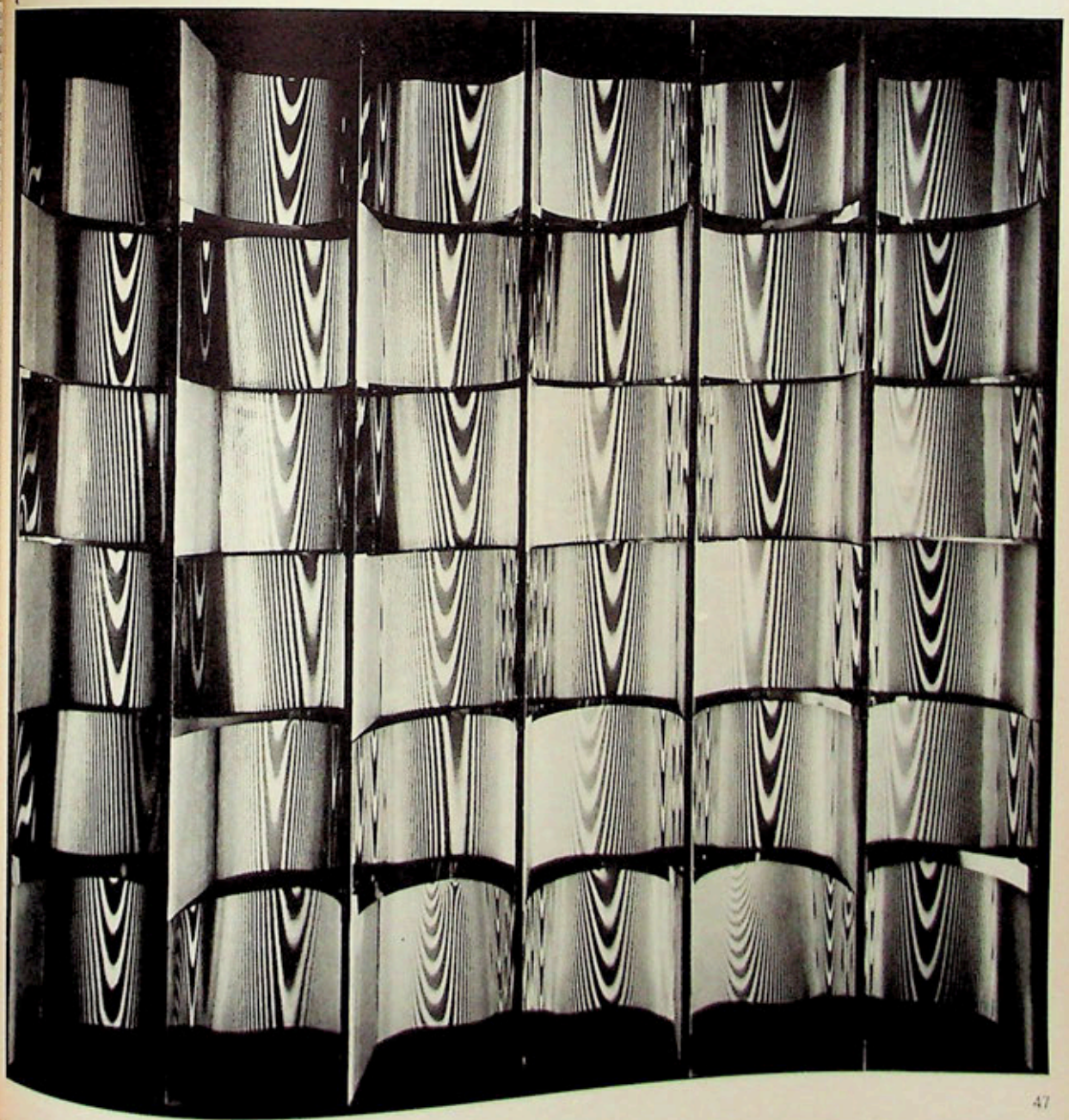
1. Günther Haese : « Seltene Kaktusart ». Un Tajiri allemand qui a décidé d'émerveiller les dames, et qui y parvient avec une précision horlogère.

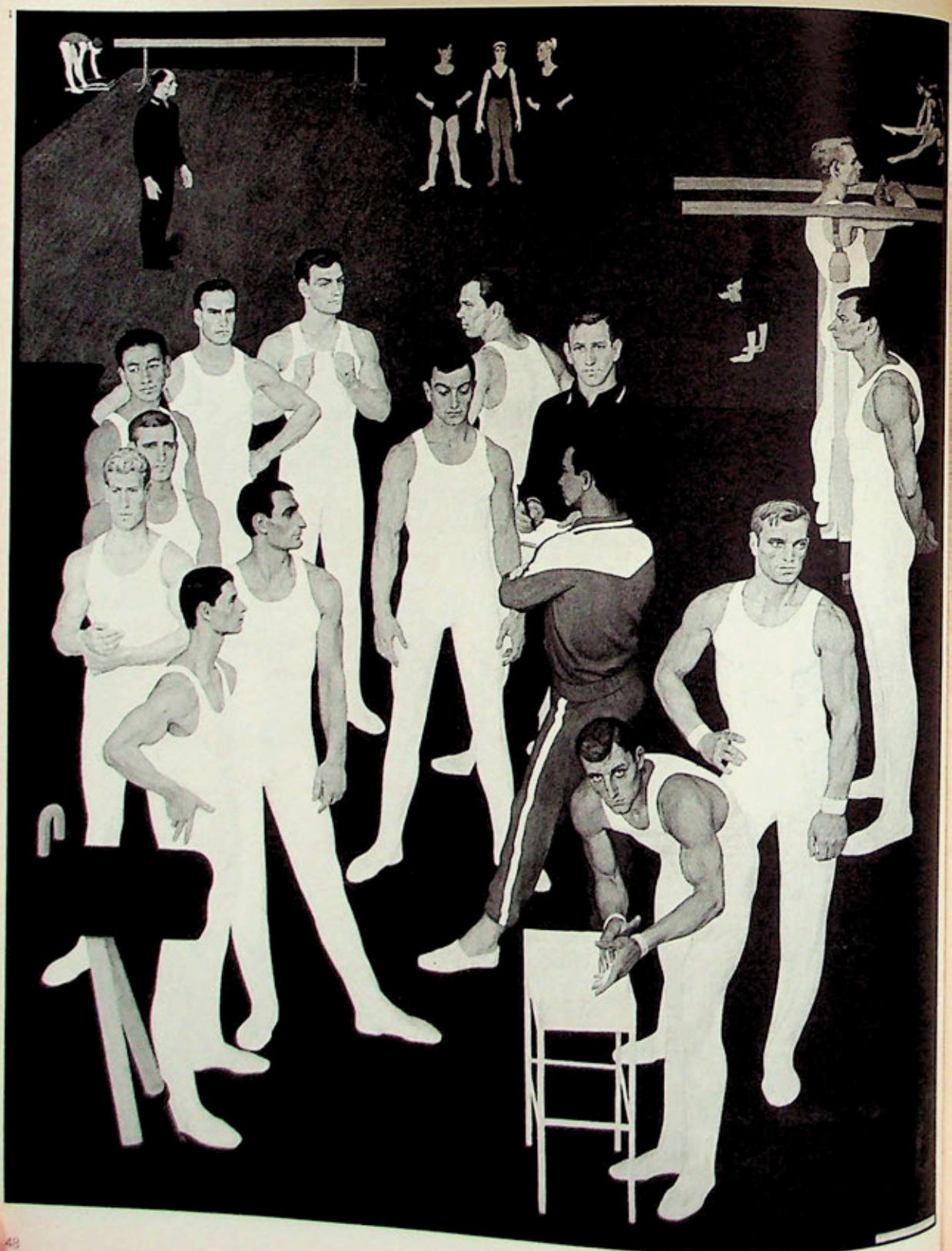
2. Fontana : « Concept spatial : Attente » (1965). Tempera sur toile. Une architecture du silence : la pureté absolue.

3. Martial Raysse : « Encore un instant de bonheur » (1965), sculpture au néon. On se demande ce que Montherlant vient faire ici, mais l'objet a une belle présence.

4. Le Parc : « Relief par déplacement du spectateur » (1965), bois et métal. Un Grand Prix vraiment international. Le jeu à l'état pur. Questions que pose le joueur : N'y a-t-il plus rien à perdre? — et : Le jeu est-il le Symbole du Monde?

4





sens ? Le peintre n'est-il pas seul à décider ce qu'est la peinture, comme le poète la poésie ? La « recherche d'art visuel » ne relève-t-elle pas de ce que Marcel Duchamp nomme « la peinture rétinienne », qui « s'arrête à la rétine », et ne se branche pas sur les milliards de cellules de l'intelligence ? Mais Duchamp n'a-t-il pas été l'initiateur dans ce domaine avec les « Roto-reliefs » ? Si l'œuvre de Duchamp avait été présentée cette année à la Biennale de Venise, au lieu de l'être à la Tate Gallery de Londres, le grand prix n'eût été l'objet d'aucune discussion pour lui. Il reste que Le Parc s'amuse beaucoup, et qu'il nous amuse : sa grande plaque métallique réfléchissante qui tressaute devant le spectateur quand il appuie le pied sur une pédale, c'est ce qu'une amie délicieuse (qui a, comme beaucoup d'hommes et de femmes qui n'en font pas un métier, un véritable talent de critique d'art) appelle le « traitement sadique du narcissisme ». De toutes manières, même si elle est mince, la participation du regardeur à l'œuvre de Le Parc est réelle : participation au jeu le plus gratuit, peut-être même au jeu pur, d'où toute idée de gain et de perte est exclue. Couronner ce peintre, plutôt que tout autre, c'est couronner la gratuité. Ce n'est pas si mal. Mais, mieux encore, c'est couronner le nouvel internationalisme de l'avant-garde, indépendamment d'une querelle imbécile entre deux écoles rivales, le nouvel internationalisme, qui n'est pas plus français qu'il n'est américain, mais qui s'est créé, souvent dans les pires conditions, dans la ville la plus détestée du monde, je veux dire la plus aimée : Paris.

Lichtenstein portait cette année les couleurs des Etats-Unis : ses tableaux, célèbres aujourd'hui dans le monde entier, et qui continuent de susciter au sein de la critique la plus réactionnaire de ridicules petites tempêtes dans des verres d'eau, sont des masques impitoyablement plaqués sur une pensée qui a décidé de se cacher et qui a voulu, entretenu, célébré le vide, afin que l'impact anonyme des images industrielles soit rendu manifeste.

Détachés de leur contexte, les comic's, en effet, sont des fenêtres sur le vide : leurs figures stéréotypées font penser à un jeu de massacres, où l'identité des êtres, leur « psychologie », leurs goûts, leurs ambitions sont balayés par un vent glacial, destructeur, qui exclut toute adhésion sentimentale. Dans le vide de Lichtenstein, il n'y a pas de pessimisme, mais un nihilisme d'autant plus corrosif qu'il est souriant, distant, séparé de tout. A une époque où l'humanisme est enterré définitivement par les philosophes, cette peinture apparaît comme le surgissement d'une pensée non personnelle, qui pourrait être celle d'une machine, si les machines pouvaient transformer, elles aussi, des tableaux de Picasso, ou même les grandes taches, les grands gestes de l'« Action Painting » en comic's géants, avec la trame mécanique inévitable, les milliers de points qui composent l'image, ces milliers de points qui sont, entre parenthèses, la dérision du pointillisme et du néo-impressionnisme, mais aussi la dérision de la « touche », de la « sensibilité » et du « plaisir des yeux ». Lichtenstein, en résumé, devient une sorte de porte-parole de l'intelligentzia américaine, qui survole parfois un peu trop nonchalamment les conflits les plus sanglants de la planète, mais qui trouve dans l'ironie de la lucidité les conditions mentales de survie qui lui sont, provisoirement, nécessaires. Lichtenstein est-il maintenant « aliéné » par son art ? Y voit-il une glorification de « l'american way of life » ? Je n'en crois rien. Devant ses tableaux, on a froid dans le dos, parce que derrière cette ironie, cette cruauté grinçantes, il y a la peur de l'absurde mort, le gouffre d'un homme qui n'a plus de voix pour crier et qui, juste avant de s'écraser, fait des grimaces aux images et aux avions, des grimaces à la grandeur du monde.

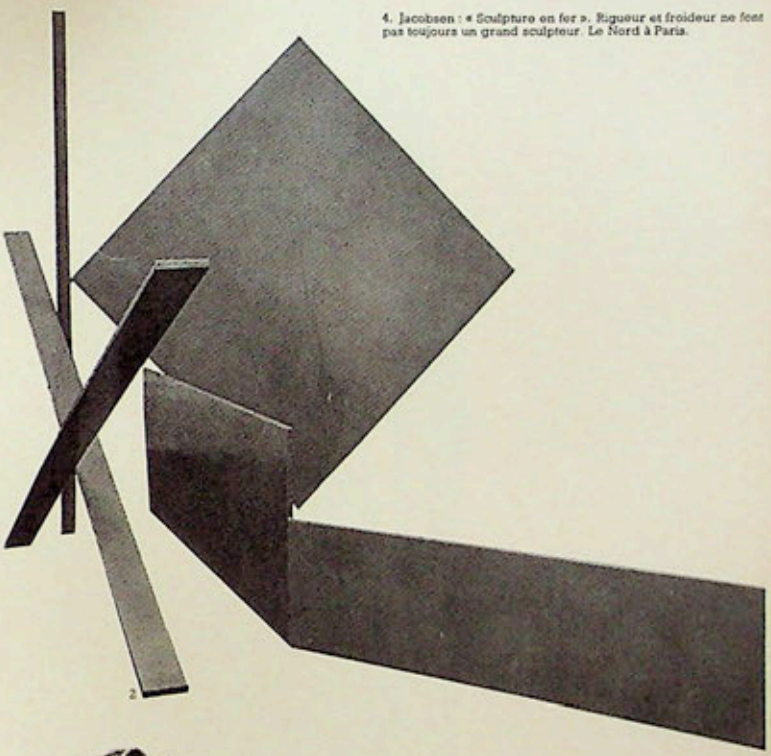
Il y a la même froideur, la même rectitude, le même flegme, le même détachement dans le beau

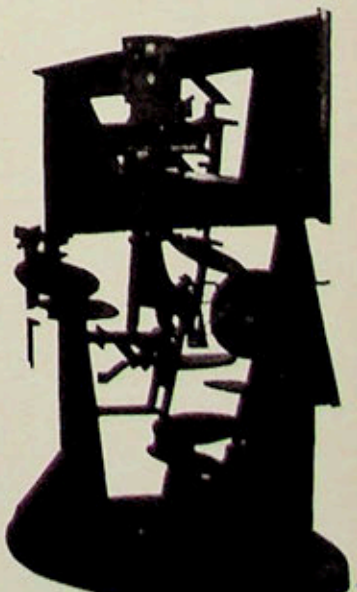
1. Dimitri Zhilinsky : « Les gymnastes de l'équipe d'URSS » (1966), peinture. Une icône où la technique préparatoire du sport remplace ironiquement celle de l'extase. Le talc, au premier plan, invite le regardeur à plus de calme : le jeu est présent, là aussi, entre ces athlètes terriblement séparés l'un de l'autre.

2. Anthony Caro : « Yellow swing » (1965), acier peint. Rigueur et froideur font quelquefois un grand sculpteur. Le Nord et la couleur à Londres.

3. Etienne-Martin : le bûcheron de l'occultisme, dont le manteau nous enveloppe de poésie comme d'un paysage de montagne.

4. Jacobsen : « Sculpture en fer ». Rigueur et froideur ne font pas toujours un grand sculpteur. Le Nord à Paris.





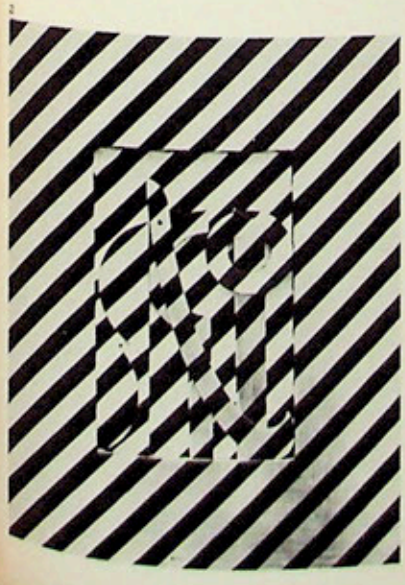
BIENNALE

tableau que Zhilinsky, jeune peintre soviétique de 35 ans, a consacré à l'Equipe des Gymnastes de l'U.R.S.S. Mais il n'y a aucune peur, aucun grincement de dents : un calme impressionnant, au contraire, et digne. Au lieu de s'inspirer des comic's, Zhilinsky se base sur la composition de certaines icônes russes. Au lieu de reprendre le dessin industriel, il choisit le trait le plus aigu, celui du graveur et du portraitiste, celui du photographe aussi. Chacun de ses athletes est séparé des autres par la nettete, la fierté d'une conscience individuelle, parce que la compétition sportive en décide ainsi : leur rivalité n'est pas présentée comme un drame. Voici un art du constat, sans propagande, sans grandiloquence, et voici l'amour d'un blanc pur et de plusieurs rouges dressés verticalement dans un espace qui est, bien entendu, la parodie volontaire de la peinture religieuse, les athletes ayant remplacé les saints dans l'admiration populaire, et la performance, le miracle.

Devant ce tableau, Matta, Alain Jacquet, Ferró et quelques critiques d'art se sont arrêtés. J'en ai discuté avec le Commissaire du Pavillon soviétique, Wladimir Kéménov, qui, à son propos, s'est entretenu avec Matta. La discussion était d'autant plus passionnante que Kéménov, qui connaissait Matta de réputation comme un « abstractionniste », s'intéressait visiblement aux tableaux que Matta a dédiés récemment à Saint-Domingue, au Vietnam et à l'Alabama. Mais, malgré la sympathie mutuelle, c'était une discussion de sourds, ou disons de sourds d'une oreille. Matta n'a jamais été un peintre abstrait : j'en connais peu qui aient créé autant de figures, qui aient autant que lui réinventé la morphologie psychophysique de l'homme. Il s'intéressait à ce tableau, comme il s'intéresse à Magritte, dont le réalisme académique est volontaire, comme il l'est également aujourd'hui chez Ferró. Mais entre Wladimir Kéménov et Matta, il y avait un fossé formidable, où il faudra bien qu'on se décide un jour à se jeter, avec les révisionnistes polonais, les amis tchécoslovaques, les copains yougoslaves et les camarades roumains pour que se déchire définitivement le rideau qui sépare encore la peinture soviétique de la peinture vivante d'Occident. Pour cela, il faudra abandonner l'idée qu'une peinture « figurative » est du même coup « réaliste », et inversement qu'une peinture dite « non-figurative » est, du même coup, hors de la réalité. Il faudra voir ce qui relie — malgré tous les esthètes, tous les marchands, tous les gens de publicité culturelle — Lichtenstein à Zhilinsky, en passant par Léger, Picasso, Magritte et Ferró. Pour cela il faudra compter sur des poètes comme Andréi Vossnessensky, compter sur la poésie en général.

Martial Raysse, lui, que j'ai appelé notre Van Dongen, le Van Dongen du « Nouveau Réalisme » et du « Pop », a conçu le monument le plus léger, le plus frivole, le plus dépourvu de lourdeur historique, mais aussi le plus agréable à regarder qu'on puisse voir: « Encore un instant de bonheur ». Comme il le dit lui-même dans l'un de ses titres : « la vision est un phénomène sentimental ». Toutes ses peintures, toutes ses sculptures, sont des actes de tendresse : il aime ces couleurs fluorescentes, il aime ces éclairages au néon, ces paysages de cartes postales, ces personnages de cocktail-party, comme

(Suite en page 61)



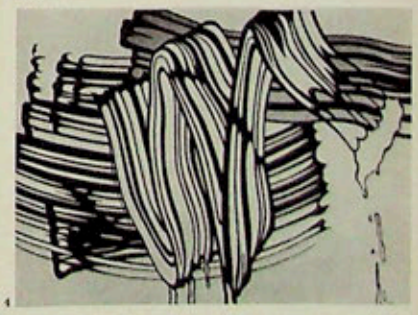
1. Reinhoud : « Rengaine » (1966), sculpture en laiton. La démarche d'un homme qui a trouvé sa voie.

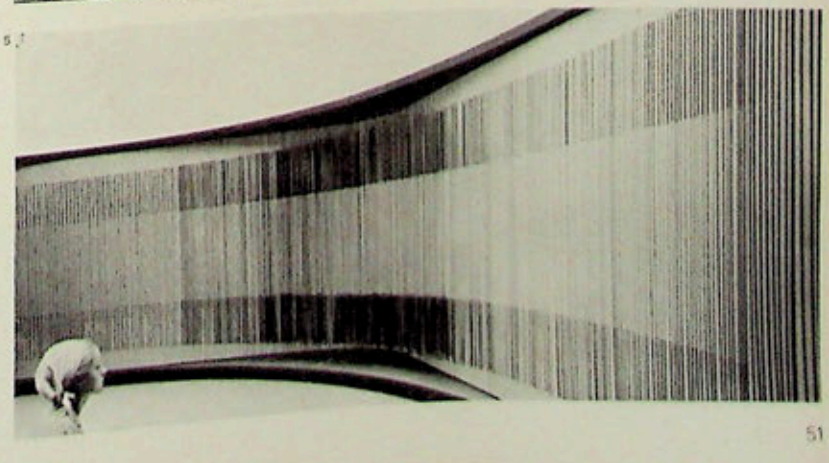
2. Del Pezzo : « Table à bandes dorées » (1965), peinture. Le jeu de Del Pezzo n'est pas seulement optique. Il sait faire rêver à l'enfance.

3. Victor Brauner : « Les Amoureux, messagers du nombre » (1947), peinture. Dans le coin, à droite, les initiales chiffrées d'André Breton. Le jeu de tarots agrandi aux dimensions réelles de l'amour.

4. Lichtenstein : « Big Painting » (1966), comme son nom l'indique : peinture. L'art volontairement privé de toute plénitude.

5. Soto : « Grand mur panoramique vibratile » (1966), peinture sur baguettes métalliques. La couleur participe de l'électricité mentale.





MAITRES VENITIENS DU XVIII^e SIECLE

Canaletto
Francesco Guardi
Piazzetta
Tiepolo
Fontebasso
Marco Ricci

Tableaux et Dessins

L'ŒIL

galerie d'art, 3 rue Séguier • Paris 6^e tél. 326.03.94

L'ŒIL

DU
DÉCORATEUR

45

décoration / formes nouvelles / styles d'aujourd'hui

L'HOTEL EXCELSIOR AU LIDO, HIER ET AUJOURD'HUI

Vu de la mer, l'Hôtel Excelsior conserve aujourd'hui encore l'aspect qu'il avait sur cette photo ancienne, prise peu de temps après sa construction, en 1906.

Le bar, aménagé par les architectes Ignazio Gardella et Roberto Menghi. Les revêtements sont en tissu plastifié imprimé de plusieurs tons de rose et de rouge (dessin de Geisha pour Falconetto, variante 4), assorti au cuir rouge des fauteuils. Les dessus des tables et du bar sont en marbre de Murano blanc veiné de bleu foncé (Venini); les piétements des tables et des tabourets sont en palissandre. L'air conditionné est diffusé par le plafond, peint de la même couleur bleu nuit que la moquette. Au fond, vers la serre, le sol légèrement surélevé crée une zone un peu isolée, destinée en particulier aux joueurs de bridge.

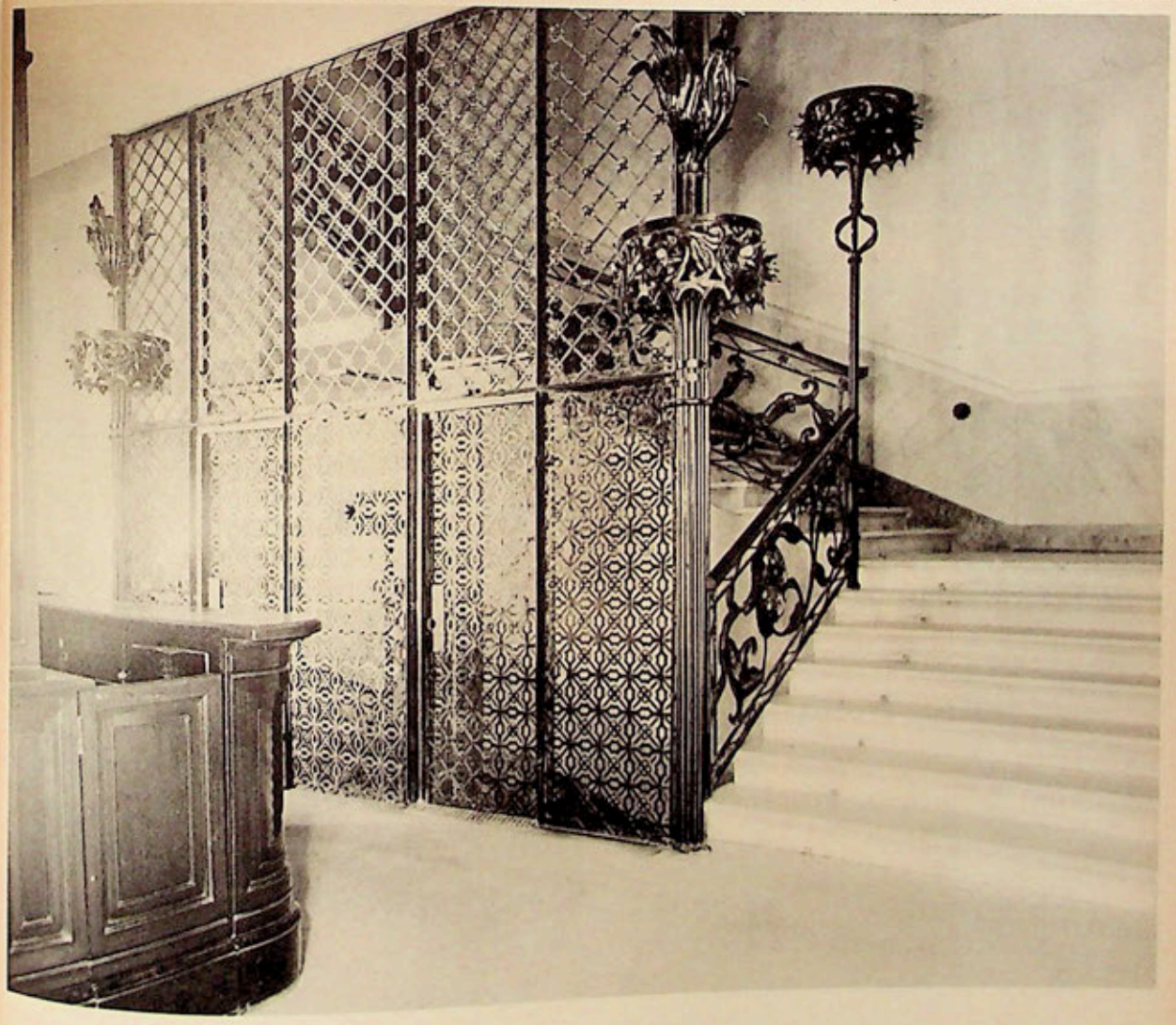
Imprimé en Suisse

L'Hôtel Excelsior, construit en 1906 comme un immense palais oriental, a gardé à l'extérieur l'aspect qu'il avait alors, avec ses clochetons, ses vérandas et ses coupoles. L'intérieur par contre vient d'être en partie transformé par Ignazio Gardella et Roberto Menghi. Nous avons eu à plusieurs reprises l'occasion de montrer les réalisations de ces deux architectes italiens importants, dont l'activité s'étend également à la création d'objets, de meubles, d'appareils ménagers. A l'Hôtel Excelsior, Gardella a totalement remodelé les couloirs desservant les chambres. Les plafonds ont été surbaissés, et voûtés, pour permettre la circulation des conduits de climatisation. La sobriété des lignes est mise en valeur par le choix des matériaux et des couleurs : noyer sombre pour les embrasures des portes, recouvertes elles-mêmes de skai gris très foncé, moquette beige sur le sol, baguette rouge soulignant la retombée du plafond blanc. Gardella et Menghi ont, d'autre part, aménagé un vaste bar en angle, donnant sur la terrasse face à la mer et sur la serre. Ici l'accord des tons bleu nuit pour la moquette et le plafond, rouge violacé pour les murs et les fauteuils, crée une ambiance vive et animée.

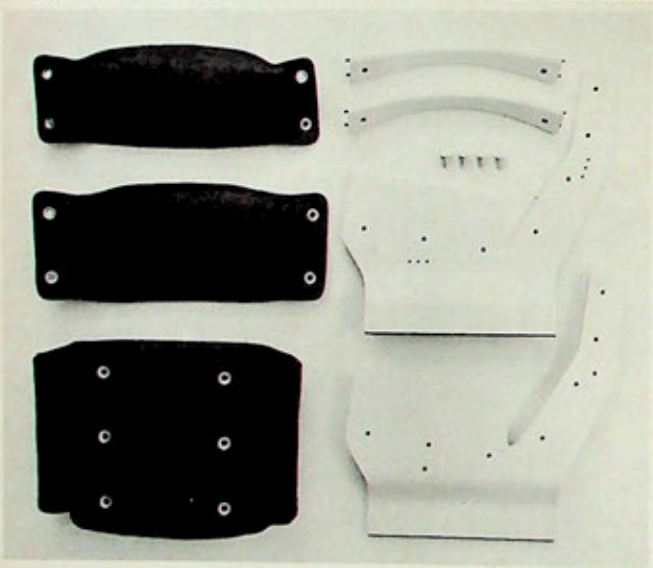
Dans les couloirs, transformés par I. Gardella, des appliques de métal chromé mat, avec des globes de verre opalin (dessin de Gardella, production Azucena) diffusent la lumière sur la voûte du plafond et les murs blancs, en contraste avec le ton brun foncé des boiseries et la moquette beige.

Le bar, vu de la partie surélevée près de la serre. La base des murs et la paroi extérieure du bar sont en formica noir souligné de palissandre, ainsi que les boiseries des portes. Celles-ci comportent, au centre, de grands médaillons circulaires en verre. Des spots incorporés au plafond diffusent la lumière.

Cette photo de l'escalier et de la cage d'ascenseur, avec sa grille à fleurettes et ses lampadaires de fer forgé, évoque bien le style décoratif de l'installation ancienne.



IDEES ITALIENNES

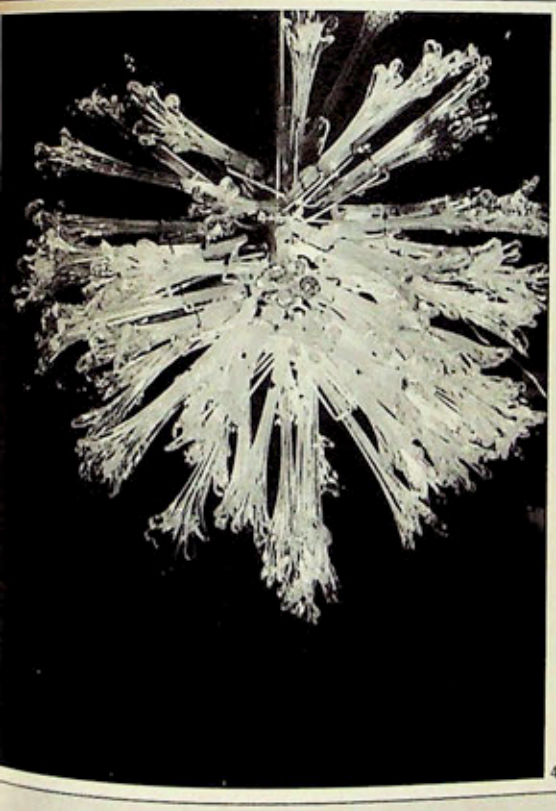


1, 2, 3. La conception du fauteuil « Canada », dessiné par l'architecte Osvaldo Borsani pour Tecno, permet de l'intégrer aux ensembles les plus divers: sur une structure entièrement démontable, qui se fait en noyer, en palissandre et en bois laqué noir, blanc ou rouge, la garniture de cuir ou de tissu se fixe par un simple système de boutons pressions. La qualité du rembourrage, la ligne très étudiée de l'armature donnent un grand confort à ce siège qui existe aussi en version « canapé » à deux places.

1

2

3

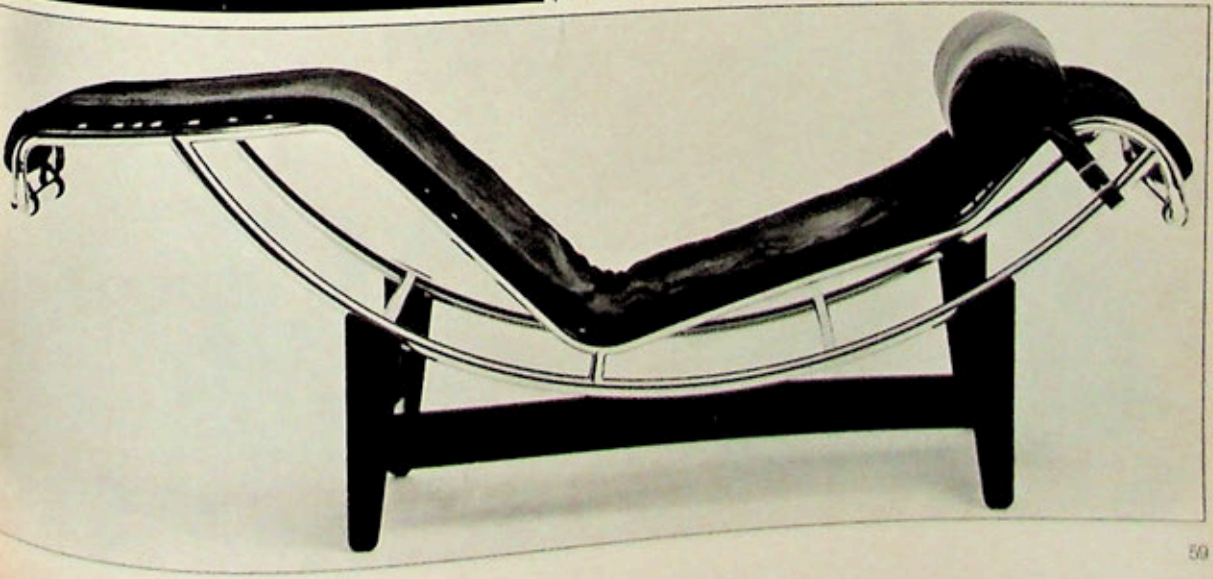


4

4. Lustre en verre de Venise, créé par Venini à Murano.

5. Dessinée en 1928 par Le Corbusier, cette chaise longue est éditée aujourd'hui en Italie par Cassina (Diffusion en France: Formes Nouvelles). L'armature d'acier chromé, tendue de peau de poulain, repose sur un piètement d'acier laqué noir.

5



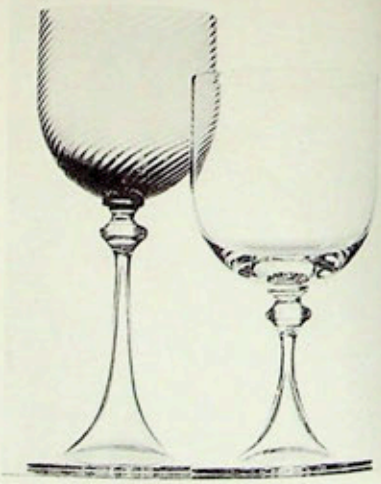
1. Chez Roberta di Camerino avec des accessoires raffinés, pochette, écharpe en mousseline de soie, un ensemble de voyage bien étudié: valise et sacs de voyage en cuir et velours.

2. La forme classique de ces verres en cristal de Nason et Moretti à Murano, est renouvelée par le dessin élégant du pied et les striures de la coupe, sur le modèle photographié à gauche.

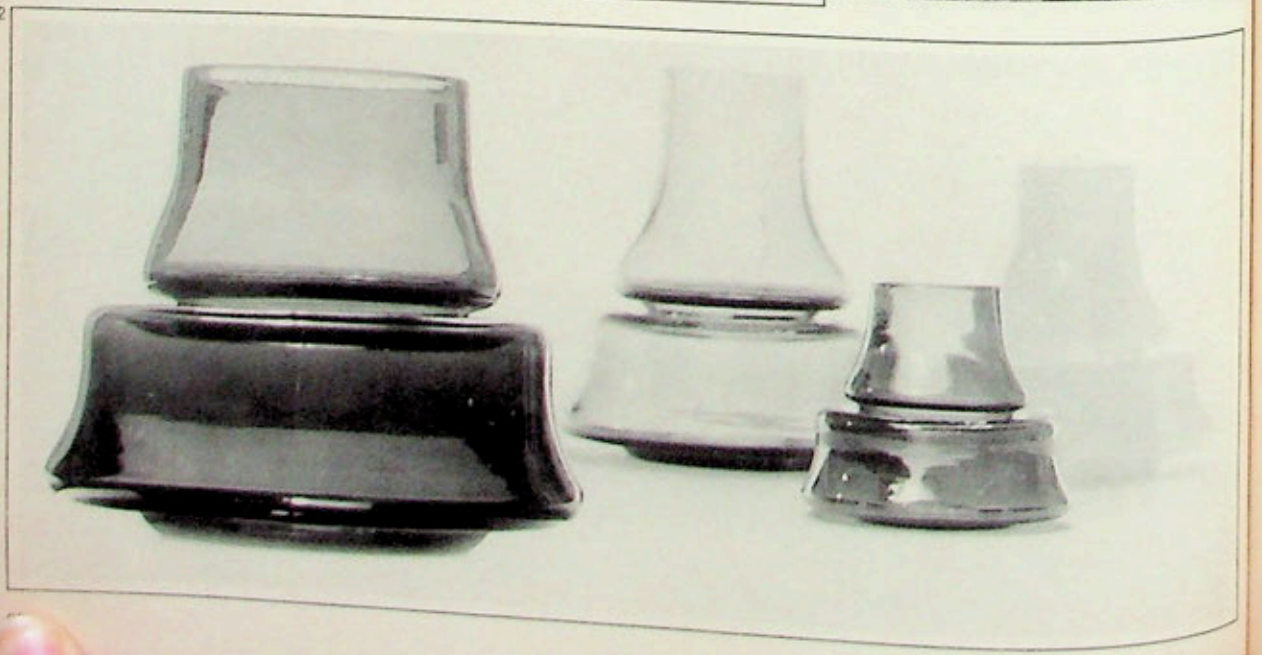
3. Les vases de la série « Marco », dessinés par Sergio Asti pour Salviati, ont reçu le prix du Compasso d'Oro en 1962.

1

3

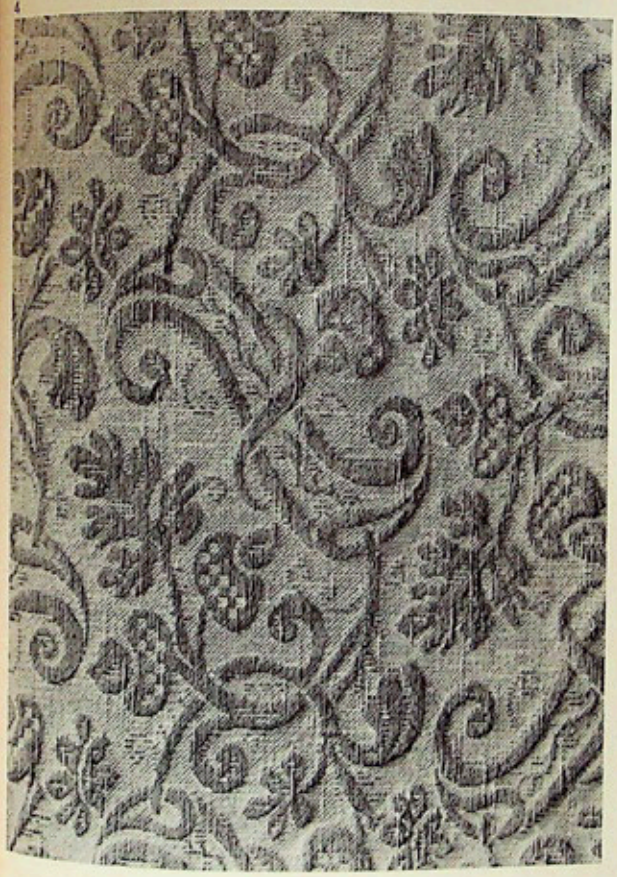


2



4. Cette toile brochée, tissée à la main, est composée de fibrane de chanvre et de soie. Cette association donne au tissu une très belle matière et en assure la solidité (Lorenzo Rubelli & Figlio).

4



BIENNALE

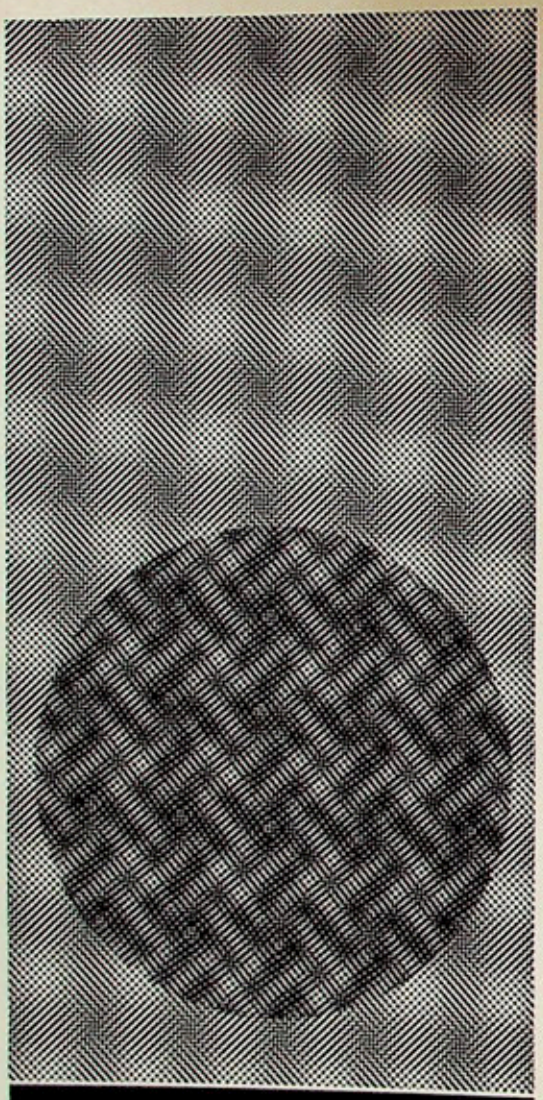
Suite de la page 51

il aime les Beatles et les Rolling Stones. Il ne les juge pas, il n'y reconnaît pas une pensée ennemie, ou amie, il y découvre sa propre sentimentalité, et il nous la transmet en toute candeur, avec une fastueuse élégance et une pointe d'humour. Mais pour lui, l'art n'a pas cessé d'être une expression : la création est d'ordre technique. Dans la salle que Jacques Lassaigne a eu l'heureuse idée de lui consacrer, on éprouve une espèce de joie enfantine à se sentir entouré de l'atmosphère d'une fête au bord de la mer : le voyage Nice-Venise auquel Raysse a consacré une série de tableaux de différentes dimensions, est comme le journal intime du voyageur sentimental, le monologue et le chant d'un homme pour qui la pensée, sans doute, est aussi un sentiment. Reprocherait-on à un peintre d'aimer ses couleurs, de les aimer jusqu'à la folie, comme un écrivain doit aimer les mots, un musicien les sons ? Ceci dit, je préfère Jacques Monory à Martial Raysse, parce que le rêve de Monory, qui a inventé une nouvelle palette, lui aussi (comme Matta et Matisse avaient inventé une palette), c'est de faire de cet amour des couleurs une nostalgie du monde de la pensée, du monde de la vision — celui qui commande tous les autres.

C'est ce qui rapproche Raysse de Soto, plus rétinien encore que Le Parc, puisqu'il parvient à faire « trembler » la rétine... C'est ce qui rapproche de très nombreux peintres dont je tairai les noms, les listes étant toujours fastidieuses, et cela m'évitera en outre quelques brouilles supplémentaires. Mais il y a aussi de très grands joueurs parmi les rétiniens, et del Pezzo est certainement de ceux-là, de très grands joueurs qui inventent comme lui d'ingénieuses constructions où l'œil se perd dans des labyrinthes, des entrelacs, des arcs-en-ciel, il y a les sculpteurs anglais, dont Anthony Caro est sans doute avec Phillip King le plus surprenant, le plus net dans sa très grande simplicité. Fontana se tient en esprit tout près d'eux, rêveur d'un absolu sans forme, sans cadre, sans frontière, rêveur du nihilisme total, celui du sourire et de l'acceptation perpétuels, — il y a Castellani et ses reliefs blancs, Castellani qui n'est qu'un Fontana pour hôtel suisse et corridor d'hôpital, il y a aussi le grand bijoutier d'Allemagne, Günther Haese, dont les sculptures de treillages et de ressorts de montre sont des parures pour femmes-insectes, il y a les orfèvres, les talentueux fabricants de jolies choses, dont je ne me passerais pas facilement, bien qu'ils ne soient pas nécessaires au fonctionnement de ma pensée, il y a les extatiques de la délicatesse, les fanatiques de la beauté ornementale, sans parler des adeptes de la théorie de l'information selon laquelle « le message est contenu tout entier dans la forme »... Je préfère encore les joueurs.

Le jeu, par sa remise en cause des structures réelles du monde, bouleverse parfois plus de choses que l'émotion qu'on éprouve à l'aube devant la disparition de quelqu'un qui dormait avec vous dans le même lit, ou devant la nouvelle d'un bombardement au-dessus d'Haïphong. Car c'est le jeu, le « jeu comme symbole du monde » dont parle si bien le philosophe allemand Eugen Fink, le jeu qui répercute l'homme dans le cosmos et le cosmos dans l'homme, le jeu du « je » dans l'« autre », le jeu de la pensée qui roule en roue libre, c'est la force, la légèreté, la grâce du jeu qui me semblent investies dans les plus belles œuvres de cette Biennale de la nouvelle avant-garde internationale.

Je n'ai plus la place, maintenant, pour parler de Boccioni, le grand futuriste italien auquel la Biennale rend cette année un juste hommage, bien que tous ses tableaux remplis de rumeurs contradictoires, tour à tour optimistes, « vitalistes », enfin pré-fascistes, et désespérées, expressionistes et caricaturales, soient de très inégale intensité, plus de place pour parler des premiers et courageux peintres abstraits italiens d'avant-guerre, Licini en tout premier lieu, pour parler de Scanavino, dont j'ai aimé les œufs-cocons enfermés dans des formes tombales, Dangelo qui paraphe l'espace de rubans inquiétants et drôles, de lassos légers pour attraper l'invisible ennemi qui s'appelle la solitude, l'inexplicable solitude, plus de place pour rendre hommage au peintre romain Tucuiesco, plus de place pour parler comme il conviendrait de l'autrichien Stenvert, l'un des Objecteurs les plus offensifs, les plus intelligents, les plus malicieux que l'on puisse aujourd'hui rencontrer sur la planète, et de ce fait certainement l'un des plus sérieux, plus de place pour parler de ce grand sculpteur qu'est Reinhoud, ce superbe diable d'humoriste belge qui, comme le faisait Germaine Richier, conçoit ses sculptures comme les personnages d'un Théâtre Idéal, personnages qui ont une mémoire d'éléphant, et qui vous ont compris, personnages d'un Théâtre et de son Double, cruels, myopes, insomniaques, transis par l'hiver rigide, brûlant à feu couvert dans l'inconnaissable, et qui savent tous ce qu'est la technique de l'oiseau, la technique du vol, la technique de l'homme libre que le monde ne désespère pas, mais qui désespère de tout, et qui est amoureux, angoissé, fou d'enthousiasme, la technique de l'homme qui fait ce que lui dicte sa pensée, sans préjugés, sans ambition hystérique et sans calculs pour se concilier les grands requins du commerce, et qui avance, lentement, pesamment, comme tout vrai sculpteur qui se respecte, vers quelque chose qui ressemble à l'art, avec tous les autres, ceux que j'ai cités et ceux que j'ai oubliés, vers un monde et une pensée improbables, en ne songeant à rien d'autre qu'à la réalité et l'anti-réalité vécues par tous : le vent de sable dans le désert des rives — la mort — l'amour.



INDUSTRIA
DEI MARMI
VICENTINI

Società per Azioni

CHIAMPO | vicenza | italia

ET

EASTERN TRADES S.p.A.

COMMERCIO ALL'INGROSSO
DI TAPPETI ORIENTALI - CINESERIE

IMPORTAZIONE DIRETTA

MILANO - VIA L. ANELLI, 1
TELEFONI 545.141-2-3-4

AGENZIE: TEHERAN
HONG KONG - TOKYO

Nos reliures mobiles pleine toile vous permettent de garder dans votre bibliothèque les belles collections de

L'ŒIL

Elles sont en vente à nos bureaux au prix de Fr. 32.— les deux éléments pour l'année. Elles sont envoyées franco de port et d'emballage contre la somme de Fr. 36.— pour la France et la Zone Franc, et de Fr. 38.— pour l'étranger. Aucun envoi n'est fait contre remboursement.

FALCONETTO

STOFFE PER L'ARREDAMENTO

MILANO FALCONETTO Via S. Andrea 8/A
Tel. 79 27 93 - 70 57 92

...«et voici comment, dans de récentes transformations, Guido et Sandro de Luigi ont avoisiné la mer à l'EXCELSIOR du LIDO de VENISE»...

Jasminka Pomorisac

STUDIO ARCHITETTO **SANDRO DE LUIGI - VENISE** D.D. 3434 - Tel. 25377 - 51303

LIDO

la plage célèbre de

VENISE

...pour la joie de vos vacances
...pour les loisirs élégants

au **LIDO** :

*EXCELSIOR PALACE HOTEL**
*GRAND HOTEL DES BAINS***
GRAND HOTEL LIDO
HOTEL VILLA REGINA

à **VENISE** :

*GRITTI PALACE HOTEL**
*DANIELI ROYAL EXCELSIOR**
*HOTEL EUROPA & BRITANNIA**
*HOTEL REGINA**

Plages privées - Tous sports nautiques - Tennis
Golf (18 trous) - Équitation

Manifestations d'art, mondaines, sportives

COMPAGNIA ITALIANA DEI GRANDI ALBERGHI - C.I.G.A. - VENEZIA (Italie)

FLORENCE : *EXCELSIOR-ITALIE**
*GRAND HOTEL**

ROME : *HOTEL EXCELSIOR**
*LE GRAND HOTEL**

NAPLES : *HOTEL EXCELSIOR**

MILAN : *PRINCIPE & SAVOIA**
*PALACE HOTEL**

STRESA *(Lac Majeur)* : *GRAND HOTEL ET DES ILES BORROMÉES*

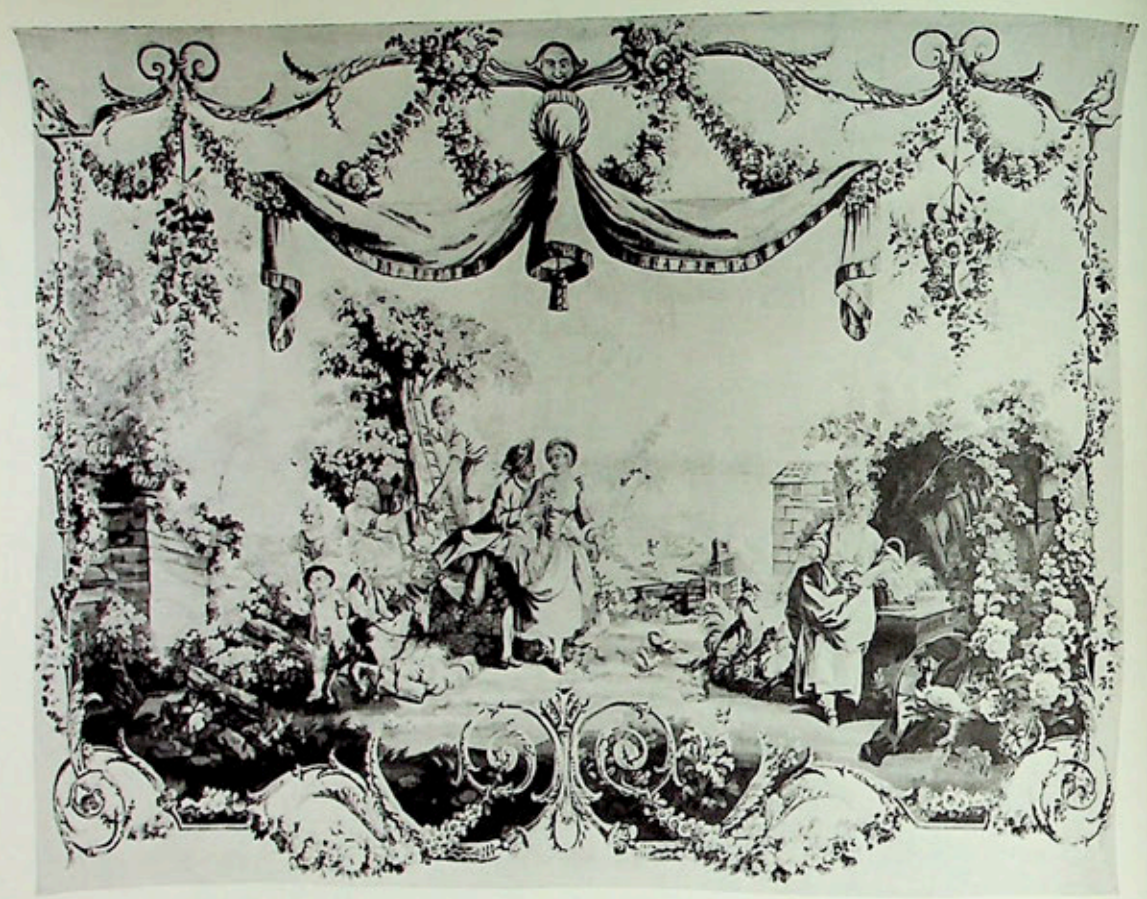
TURIN : *EXCELSIOR GRAND HOTEL PRINCIPI DI PIEMONTE**
(Réouvert depuis Octobre 1966)

GÊNES : *HOTEL COLOMBIA EXCELSIOR**
(S.T.A.I.)

* Entièrement climatisé
** Salons climatisés

L'ŒIL

numéro spécial Versailles



Rare et fine tapisserie XVIII[e] siècle, Beauvais, soie. H. : 2 m 65 - L. : 3 m 40 venant de la série des "Pastorales à draperies rouges et arabesques" d'après J. B. Huet. Une similaire du même thème est illustrée dans le "Gobel" planche 217. Photo couleurs en communication sur demande.

TAPIS ANCIENS - TAPISSERIES ANCIENNES

Dario Boccara

EXPERT PRÈS LES DOUANES

184, FAUBOURG SAINT-HONORÉ – PARIS 8[e] – TÉL. ÉLYSÉES 84-63

BIENNALE DES ANTIQUAIRES - GRAND PALAIS - 24 SEPTEMBRE - 10 OCTOBRE

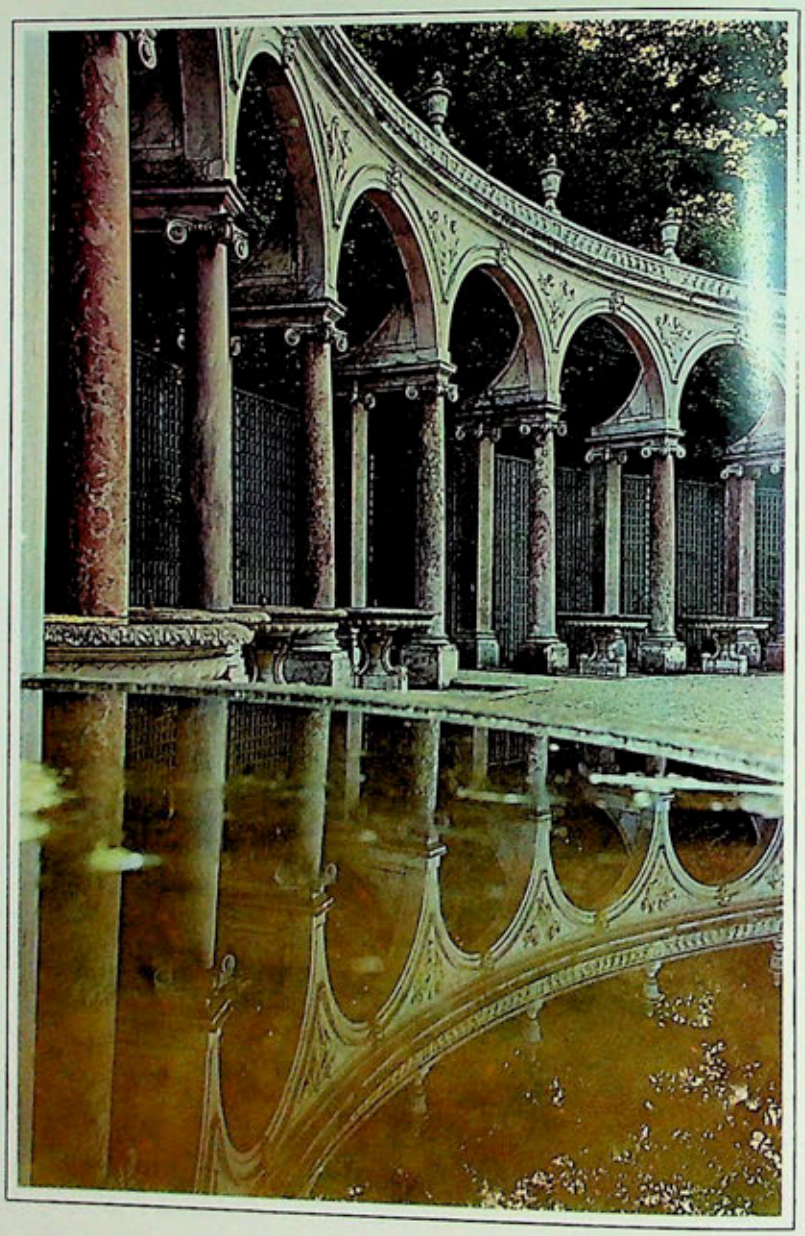
Grâce aux efforts successifs des conservateurs
à partir de Pierre de Nolhac, la résurrection de Versailles
se poursuit depuis un demi-siècle. Le dynamisme de l'actuel conservateur en chef,
Monsieur Gérald Van der Kemp, et de Monsieur Marc Saltet, architecte en chef du Palais,
a donné un tel élan aux travaux de restauration et à la restitution des états anciens,
qu'il est possible maintenant de montrer Versailles dans sa splendeur retrouvée.
C'est ce que nous nous proposons de faire
dans ce numéro spécial.

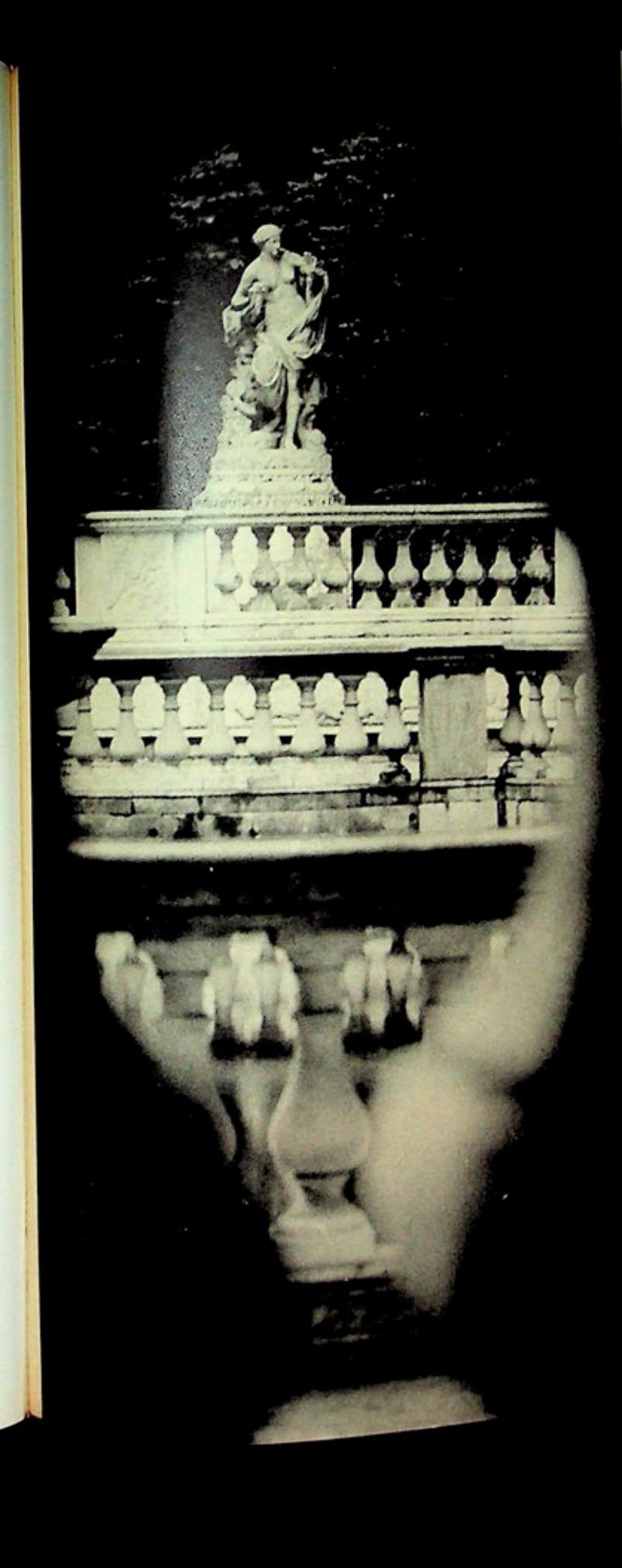
Un entretien au magnétophone avec Gérald Van der Kemp

VERSAILLES ETERNEL ET NOUVEAU

Georges Bernier.
Vous êtes conservateur en chef depuis 1953,
mais il y a beaucoup plus longtemps que vous êtes à Versailles.
Gérald Van der Kemp. *J'ai été nommé à Versailles en 1945. J'étais à ce moment-là assistant au Musée d'Art Moderne et je dirigeais à Montal, en Dordogne, le dépôt des Musées Nationaux où avaient été mis à l'abri pendant la guerre les chefs-d'œuvre de ces Musées.*
G.B. *Si je me souviens bien, c'est vous qui avez ramené à Paris la «Joconde» et les autres trésors de Montal.*
V.d.K. *Oui, et immédiatement après j'ai pris mes fonctions à Versailles sous les ordres de mon prédécesseur Maurichеau-Baupré, qui a été tué accidentellement au Canada, en 1953.*
G.B. *Quelle était la situation à Versailles en 1946, c'est-à-dire au moment où les choses commençaient à redevenir normales?*

Suite en page 48. Légendes page suivante





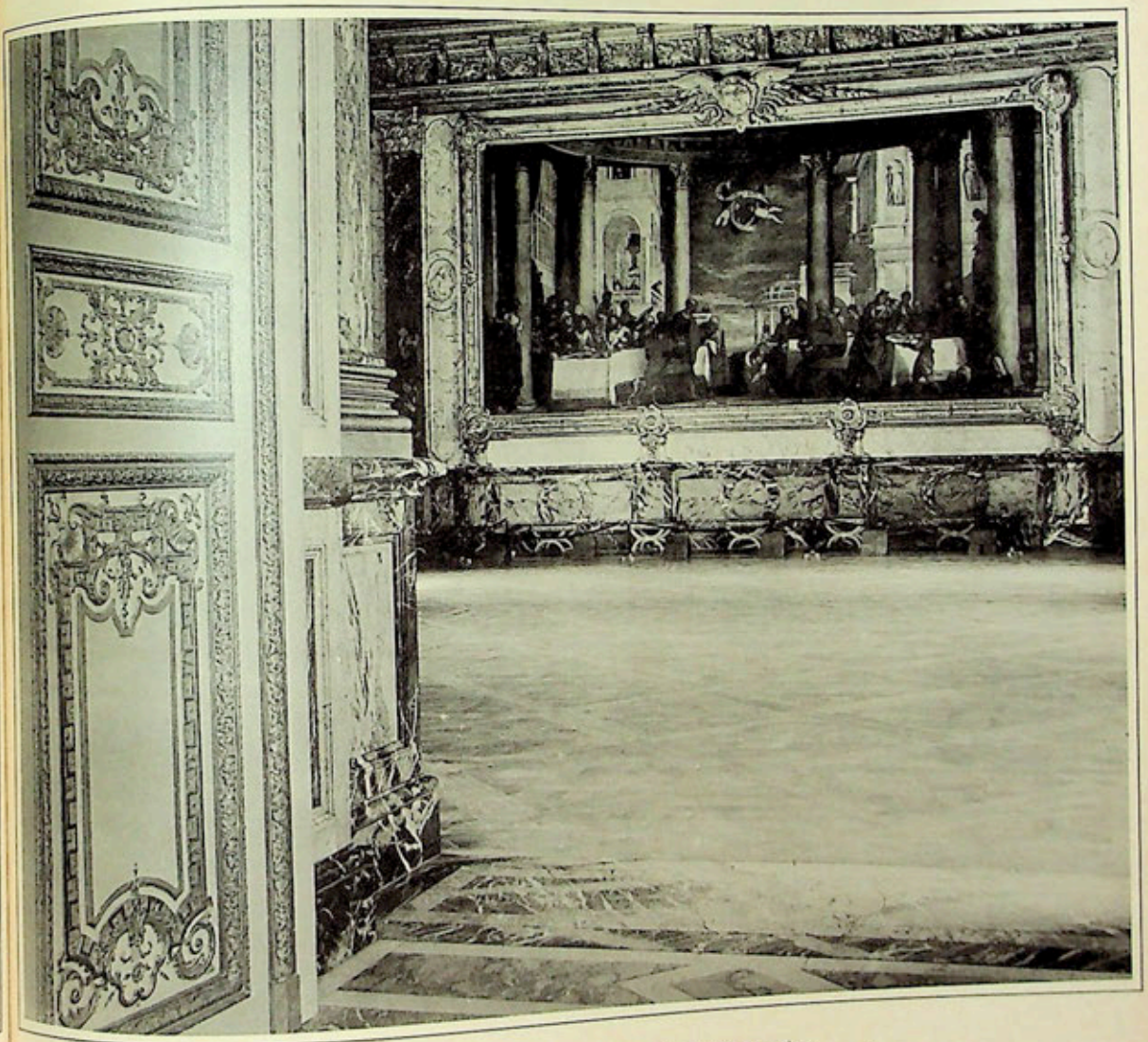
Page 2, cartouche décorant la boiserie du Cabinet des Bains de Louis XV, aménagé de 1770 à 1773 dans les Petits Appartements. Ce sont les derniers travaux réalisés à Versailles avant la mort du roi. Tout autour de la pièce, de petites compositions pleines d'invention et de charme — paysages, scènes champêtres, jeux sur l'eau — dans un encadrement de roseaux et de fleurs, ornent le centre des panneaux de boiserie. Ils ont été sculptés par Antoine Rousseau — qui allait être sous Louis XVI le principal décorateur des appartements royaux — avec la collaboration de ses fils Hughes et Siméon. La dorure, exécutée par Dutemps, offre des variations habiles d'or mat, d'or vert et d'or bruni, que la restauration exécutée sous Louis XVIII, a respecté.

Page 3, la Cour de Marbre. Au centre de l'immense Versailles de Louis XIV, le roi a voulu conserver le petit château élevé par son père. Mais l'architecte Le Vau à partir de 1661, puis Mansart après 1676, ont profondément modifié les bâtiments, pour leur donner plus d'ampleur et les accorder aux constructions nouvelles, en ajoutant les combles « à la Mansart », les balustrades de pierre, les lucarnes et l'attique centrale. Bien que le niveau du sol ait été abaissé sous Louis-Philippe, les proportions de la cour, le jeu de la brique et de la pierre préservent encore le souvenir du Versailles de Louis XIII. Le rez-de-chaussée est occupé aujourd'hui par les salles du musée consacrées à l'histoire du XVIII^e siècle. Au premier étage, à gauche, les fenêtres sont celles des Grands Appartements. Au centre s'ouvre la Chambre du Roi, entre le Salon de l'Œil-de-Bœuf et la Salle du Conseil; à droite, les Petits Appartements, et, sous les combles, ceux de Madame du Barry.

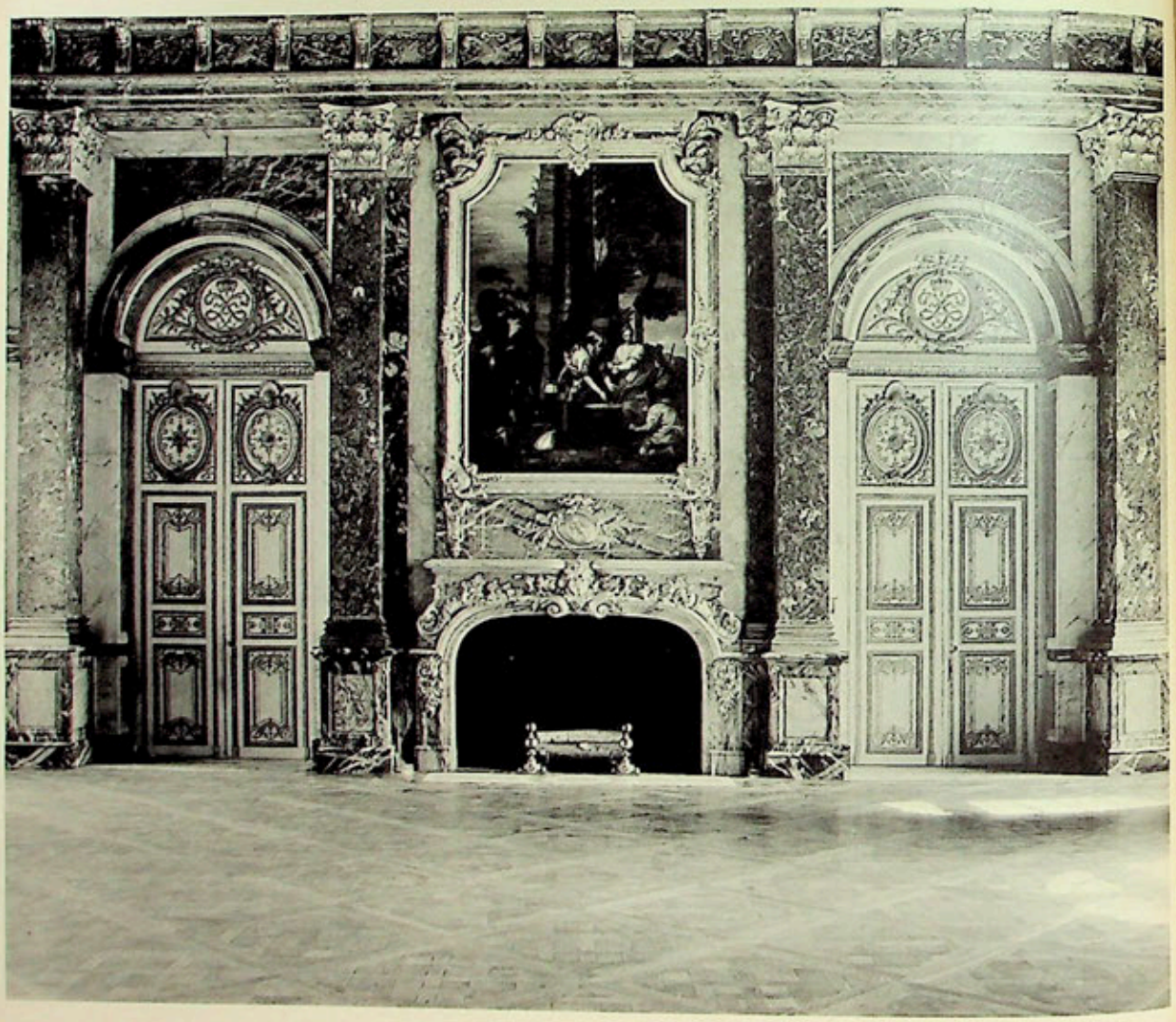
Page ci-contre, la Colonnade, construite par Mansart, à gauche de l'« Allée Royale » (le Tapis Vert). Entre les grandes perspectives des allées bordées de statues, des parterres et des plans d'eau que Le Nôtre avait tracées devant le château à partir de 1663, la succession des bosquets réservait la surprise de leurs décors inattendus, de leurs architectures de verdure, de marbre et d'eau. La plupart des bosquets furent aménagés entre 1668 et 1683, et parfois modifiés à plusieurs reprises. La Colonnade a remplacé en 1685 l'ancienne « Fontaine des Sources ». Les 32 colonnes en marbre de différentes couleurs — brèche mauve, bleu turquin, rose du Languedoc — portent une arcature dont le fin décor sculpté a été réalisé par Coysevox, Regnaudin, Tuby, Le Hongre, auxquels on doit une grande partie des reliefs et des statues du parc. En 1699, le fameux groupe de Girardon, « L'Enlèvement de Proserpine », fut placé au centre de la colonnade dont l'architecte Blondel écrivait, 50 ans plus tard: « La richesse des matières, la beauté de son exécution, l'architecture, la sculpture, l'hydraulique y sont mariés avec tant d'art et d'intelligence que son aspect seul serait capable de donner une idée de la splendeur et de la prospérité des arts sous le règne de Louis le Grand ».

L'ancien Bosquet des Dômes, à droite du Tapis Vert. Les premiers travaux de Mansart à Versailles furent les deux pavillons de marbre blanc et rouge (les « Dômes ») qu'il construisit en 1677 de part et d'autre du bassin où jaillissait la « Fontaine de la Renommée ». Sur les degrés et les balustrades de marbre et de plomb doré, Girardon et ses élèves sculptèrent des trophées rassemblant les armes « dont toutes les nations se servent dans les combats ». On y plaça en 1688 groupes de la Grotte de Thétis et plus tard huit grandes statues, parmi lesquelles, la Nymphe de Diane, de Flament, « L'Aurore », de Magnier, « Acis » et « Galathée », de Tuby. Puis, en 1704, les sculptures de la Grotte de Thétis furent transportées dans le Bosquet des Bains d'Apollon, que Mansart venait de créer. Une vasque de Girardon remplaça la Fontaine de la Renommée. L'endroit prit alors le nom de Bosquet des Dômes, qu'il conserva même après la destruction, en 1820, des Pavillons de Mansart. Les balustrades perdirent leur garniture de plomb doré. Sous Louis-Philippe, les statues émigrèrent à Saint-Cloud. Elles ont repris leur place à Versailles au début du siècle.

Hercule, coiffé d'un mufle de lion.
Partie centrale du décor de bronze doré ciselé par Vassé en 1734
sur la cheminée du Salon d'Hercule (voir pages 8 et 9).



Le Salon d'Hercule, avec « Le Repas chez Simon » de Véronèse.
Le tableau, donné à Louis XIV par la République de Venise en 1664, a repris sa place dans la pièce qui avait été conçue pour lui. Les travaux, commencés en 1710 par Robert de Cotte, avaient été interrompus cinq ans plus tard par la mort du roi et ne furent repris qu'en 1729. Mais les hauts pilastres aux chapiteaux de bronze doré, les marbres de différentes couleurs, la corniche dont les fines consoles séparent des trophées pacifiques ou guerriers, composent un décor qui reste fidèle à l'esprit du règne précédent. Le très beau cadre de bois doré sculpté par Verberckt pour le tableau de Véronèse avait été laissé en place (altéré sous Louis XVIII, il a fait l'objet d'une parfaite restauration). Un tableau de Fransque, représentant « le Passage du Rhin », d'après Van der Meulen remplaçait la toile vénitienne envoyée au Louvre. Celle-ci a retrouvé, dans cette somptueuse architecture de marbre et d'ors, une profondeur et une luminosité étonnante. François Lemoyne s'inspira des tonalités mêmes et des harmonies employées par Véronèse pour peindre sur l'immense plafond l'« Apothéose d'Hercule », achevée en 1736.



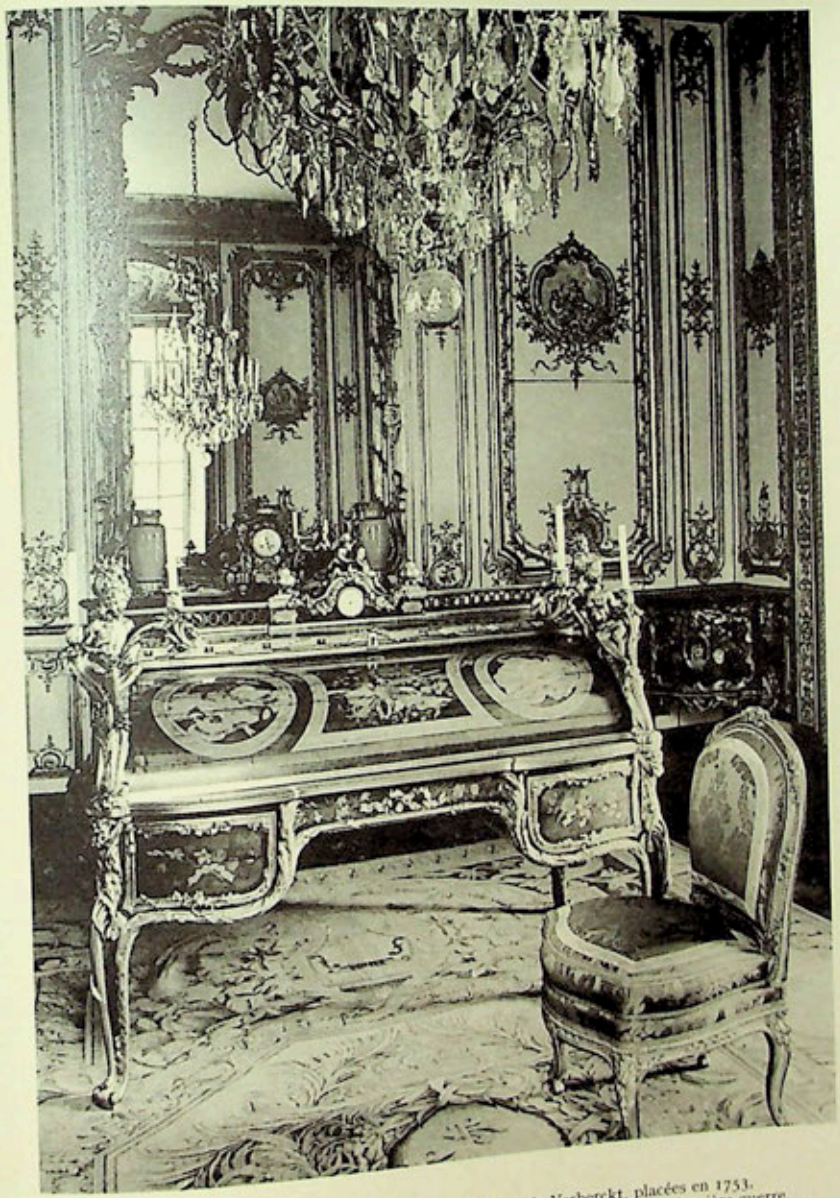
Dans le Salon d'Hercule, en face du « Repas chez Simon », une autre toile de Véronèse, « Eliezer et Rébecca », figure à nouveau au-dessus de la cheminée monumentale, là où Louis XV l'avait fait mettre en modifiant pour cela ses proportions. Louis-Philippe lui avait substitué un « Louis XIV couronné par la Victoire » de Mignard. Sur la cheminée, dont le manteau de marbre est fait d'une seule pièce, Antoine Vassé a déployé une profusion de bronzes dorés, d'une facture puissante, où les feuilles d'acanthe, les cornes d'abondance, les mufles de lion accompagnent le masque d'Hercule et un cartouche représentant encore le héros célébré sur le plafond de Lemoyne. Les deux grandes portes qui font communiquer le Salon avec le vestibule de la Chapelle ont été sculptées par Verberckt. Le chiffre royal, en haut, refait pendant la Restauration dans le style de l'époque, a pu être rétabli selon le dessin original qui avait été préservé sous les parties modifiées.

Mufle de lion en bronze doré, ciselé par Vassé.
Détail de la cheminée du Salon d'Hercule (voir page ci-contre).

Page ci-contre, détail du célèbre bureau à cylindre commandé en 1760
à Oeben pour le Cabinet du Roi, et achevé après sa mort par Riesener (voir page 13).
Jean-François Oeben, protégé par Madame de Pompadour, avait été nommé premier ébéniste
du Roi en 1754. Très habile au travail minutieux du métal, il réalisa des mécanismes
complexes pour des meubles qu'il savait aussi décorer avec maîtrise, créant notamment
de délicates marqueteries de fleurs ombrées au sable chaud. (Sur le bureau du roi, un
seul dispositif permettait de fermer l'ensemble du meuble sauf les petits tiroirs des encriers,
qui étaient remplis en l'absence du roi). Riesener, qui avait débuté
dans l'atelier d'Oeben, épousa sa veuve en 1768, et devint à son tour ébéniste du roi,
en 1774. Les superbes bronzes qui décorent le bureau ont été modelés
par J. C. Duplessis et ciselés par Louis Hervieux. Sur les côtés, deux plaques
en porcelaine de Sèvres ont remplacé le chiffre royal à l'époque révolutionnaire.
Pendant la Restauration, le bureau était dans l'appartement du Duc d'Orléans
à Compiègne. L'Impératrice Eugénie le fit mettre dans son Grand Cabinet de Saint-Cloud.
Revenu au Garde Meuble en 1870, on l'envoya temporairement à Versailles,
au moment de la visite du Tsar Nicolas II en 1896.
Il resta ensuite au Louvre jusqu'en 1957.

L'une des deux encoignures livrées par Joubert en 1755 pour le
Cabinet d'angle du Roi, ou Cabinet intérieur, dans les Petits Appartements.
La pièce, qui avait été le « Cabinet des Agathes et des Bijoux » sous Louis XIV,
fut transformée une première fois par Louis XV en 1738. Devant deux pans coupés
aménagés vers l'Arrière Cabinet, on plaça alors le médaillier exécuté par Gaudreaux en 1739
et la cheminée en grotte d'Italie qu'on y voit encore. Le roi décida ensuite d'installer là son cabinet
de travail. Les boiseries de Verberckt furent posées en 1753. Deux ans plus tard,
Gilles Joubert achevait les deux encoignures sur le modèle du médaillier.
Elles sont en marqueterie de bois de violette, avec un riche décor de bronzes dorés,
où des guirlandes de fleurs dans un encadrement rocaille soutiennent des jetons royaux,
autour d'un médaillon central ajouré sur fond d'écaille teinté bleu représentant des
groupes d'amours. En 1780, Louis XVI fit transporter les trois meubles au Cabinet des Médailles
du Palais Mazarin, qui est aujourd'hui la Bibliothèque Nationale.
Elles y restèrent jusqu'à ces dernières années, avant d'être rendues à Versailles.

Page ci-contre, sur la cheminée en marbre de Sarancolin de la Chambre du Roi, dans les Petits Appartements, deux vases de marbre, dans une très riche monture de bronze doré. Ils ont été légués à Versailles par le marchand et collectionneur César de Haucke, mort l'an dernier, en même temps que plusieurs autres pièces de grand intérêt (voir page 24). Des donations de ce genre permettent au conservateur de rendre aux appartements royaux la richesse qui était la leur et sans laquelle Versailles garderait, en dépit de toutes les restaurations, la froideur d'un palais déserté. La glace reflète l'une des trois tapisseries de l'Histoire de Don Quichotte, d'après Coypel, qui garnissent l'alcôve. C'est en 1738 que Louis XV, trouvant trop froide la Chambre du Roi, dans les Grands Appartements, fit installer cette pièce, dont Verberckt sculpta les boiseries. Les dessus de porte étaient ornés, jusqu'à la Révolution, de quatre tableaux de maîtres. Ils ont été remplacés par les portraits des filles de Louis XV d'après Nattier qu'on y voit aujourd'hui.



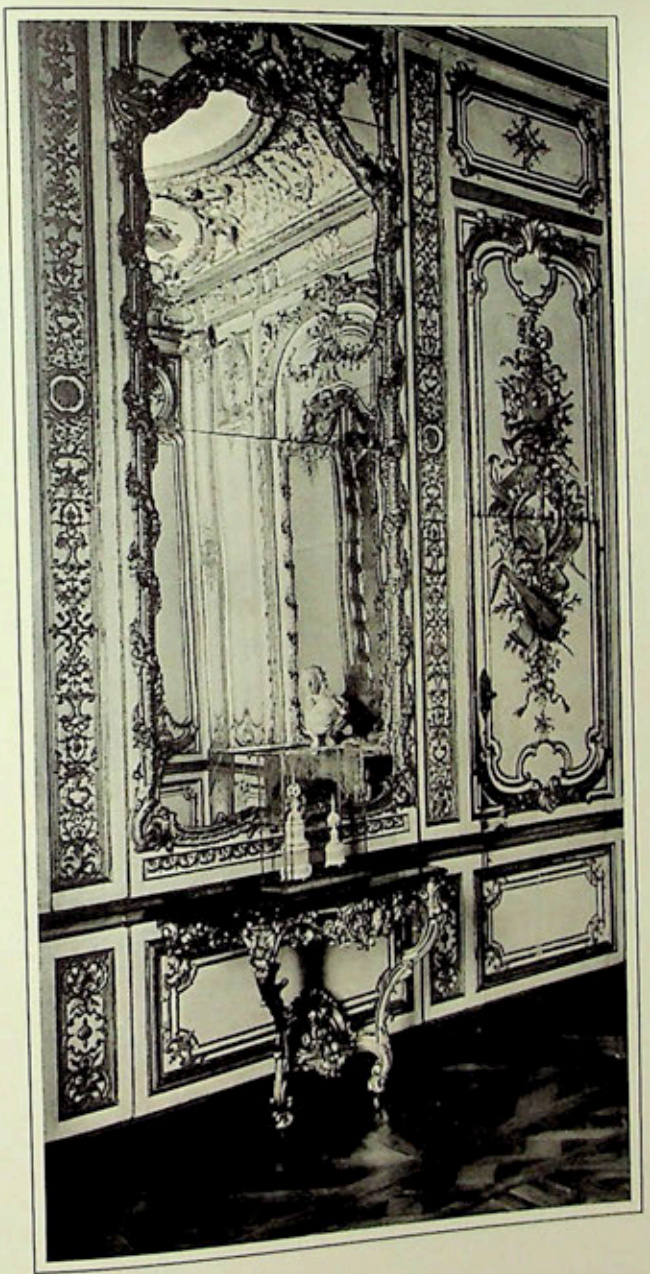
Vue d'ensemble du Cabinet du Roi. Les boiseries de Verberckt, placées en 1753, restaurées et redorées sous Louis XVIII, avaient été déposées pendant la dernière guerre. La pièce prit sa forme actuelle en 1759 et 1760. Antoine Rousseau exécuta alors les dessus de porte. Le feu aux griffons et la pendule représentant Louis XV couronné par Minerve ont été commandés par Louis XVI. Les chaises font partie d'une série livrée par N. Q. Foliot vers 1774 pour cette pièce et pour le Salon de la Pendule. Elles avaient été envoyées à Fontainebleau au XIX^e siècle. Le retour du médaillier, des encoignures et du bureau d'Oeben et Riesener a permis de réaliser dans le Cabinet du Roi la plus prestigieuse des restitutions accomplies à Versailles au cours de ces dernières années.

Page ci-contre, l'horloge astronomique de Passemant et Dauthiau, dans le Salon de la Pendule. La pièce, sous Louis XIV, était coupée en deux parties, dont l'une donnait sur l'escalier particulier du roi, l'autre sur le Cabinet d'angle. Comme celui-ci, elle abritait des tableaux et des objets précieux. En 1738, Louis XV fit abattre le mur de séparation. Sur une paroi en hémicycle aménagée vers le Cabinet, on établit des cadrans marquant le lever et le coucher du soleil: ce fut le Cabinet des Pendules, qui prit sa forme actuelle en 1760, mais conserva les superbes boiseries de Verberckt, posées en 1738. La pendule, placée jusqu'à cette date à l'autre extrémité de la pièce (près de la ligne de cuivre qui figure, dans le plancher, le méridien de Versailles), fut alors posée sur son socle de marbre là où nous la voyons actuellement. Conçue par l'ingénieur Cl. S. Passemant, et réalisée par Dauthiau, elle avait été présentée à l'Académie en 1749 et au roi l'année suivante. Jacques Caffieri et son fils Philippe exécutèrent alors la riche monture de bronze ciselé. Louis XV l'acheta en 1753 et la fit placer dans le salon où elle marque toujours l'heure, le jour, le mois, l'année et les phases de la lune.

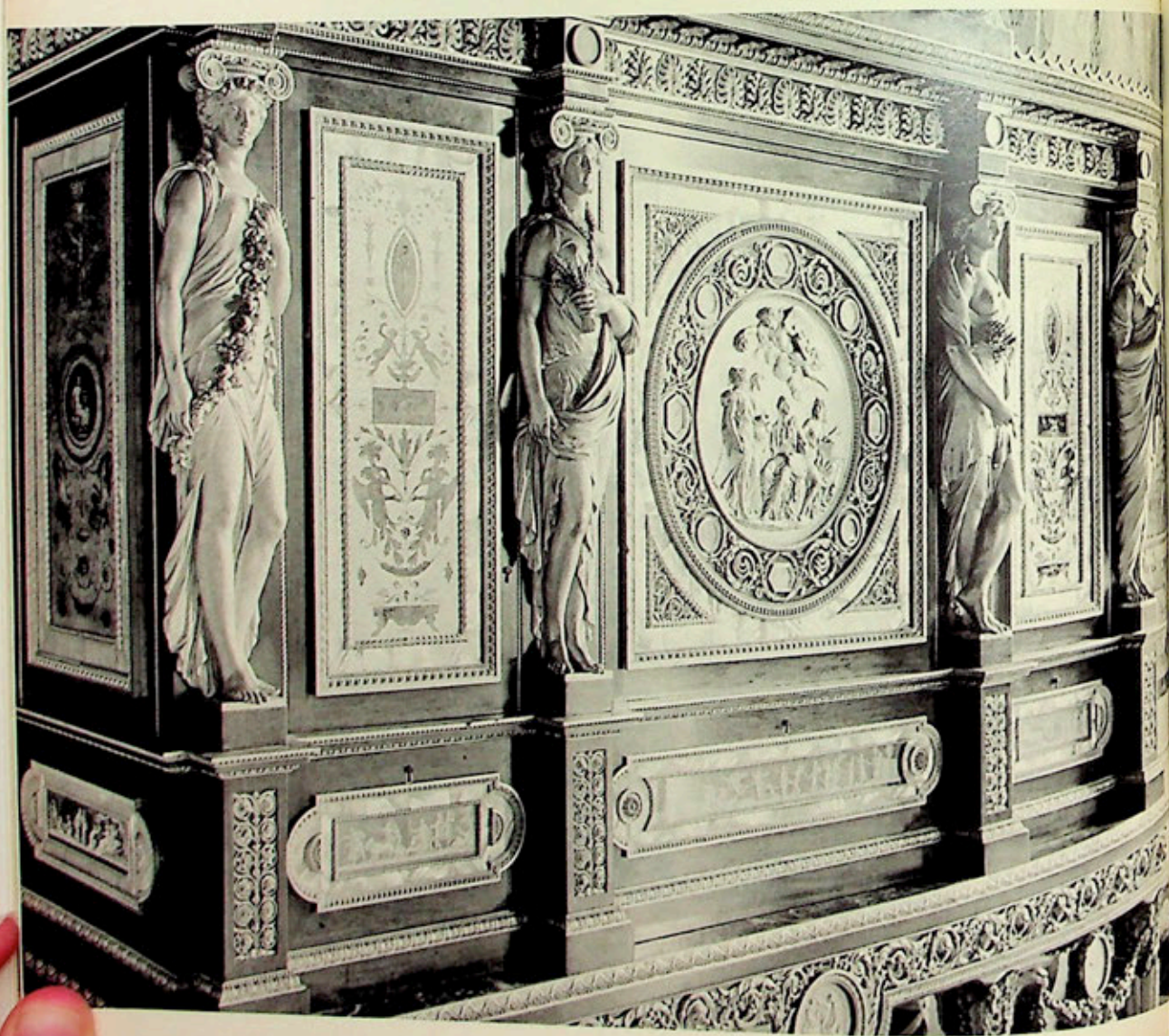
Console de bois doré exécutée en 1739 par les Slodtz et placée aujourd'hui dans le Salon de la Pendule. Entre 1730 et 1737, cinq meubles analogues furent livrés à la Couronne: les trois premiers, en 1730, 1731 et 1737, pour le Cabinet Doré de Versailles, les deux autres, en 1739 et 1757, pour le château de Compiègne. Leurs plateaux de stuc représentent les plans des principales chasses royales, c'est-à-dire les forêts de Versailles, Saint-Germain, Marly, dessinées par d'Andrieux de Besson, celles de Compiègne et de Fontainebleau (sur la console reproduite ici), exécutées par Ducy. En 1750, les consoles du Cabinet Doré furent envoyées à Compiègne. L'ensemble a été rapporté à Versailles il y a quelques années.

Le Salon de Musique de Madame Adélaïde. La pièce avait d'abord fait partie de l'appartement de Madame de Montespan et fut plus tard le premier salon de la Petite Galerie. Elle devint le Salon de Musique de l'appartement que Louis XV fit aménager pour sa fille en 1752. Trois des murs reçurent à cette époque leur décor de boiserie. La quatrième paroi comportait une grande porte à deux battants qu'on supprima seulement en 1767. On plaça alors les beaux panneaux ornés de trophées musicaux sculptés par Verberckt

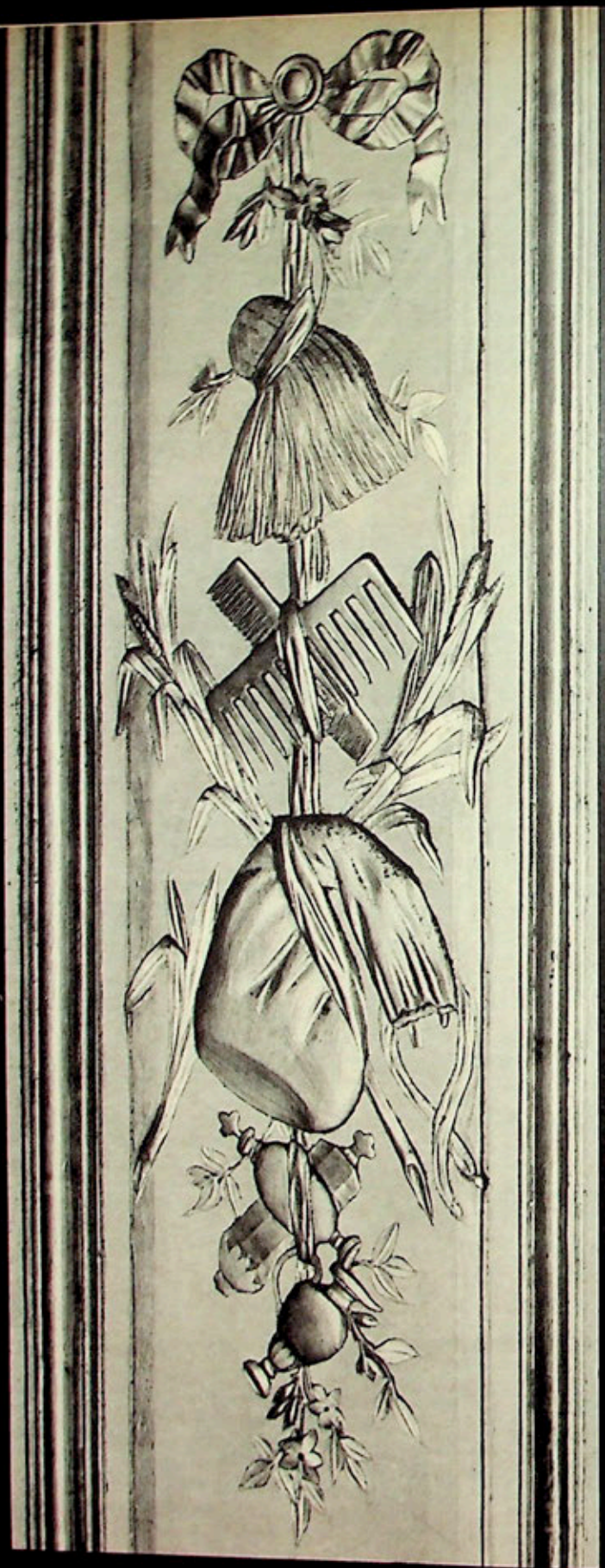
d'après les dessins de Gabriel. La photographie en couleurs montre le reflet des trophées de Gabriel. Sur la photographie en noir et blanc, on voit l'autre côté de la pièce, et ce sont les panneaux du premier décor qui apparaissent dans la glace, autour d'un buste de Louis XV enfant par Coysevox. Les objets d'ivoire, sur la console, auraient été tournés par les filles de Louis XV. C'est dans ce salon que Mozart enfant joua devant la Cour pendant l'hiver 1763-1764.



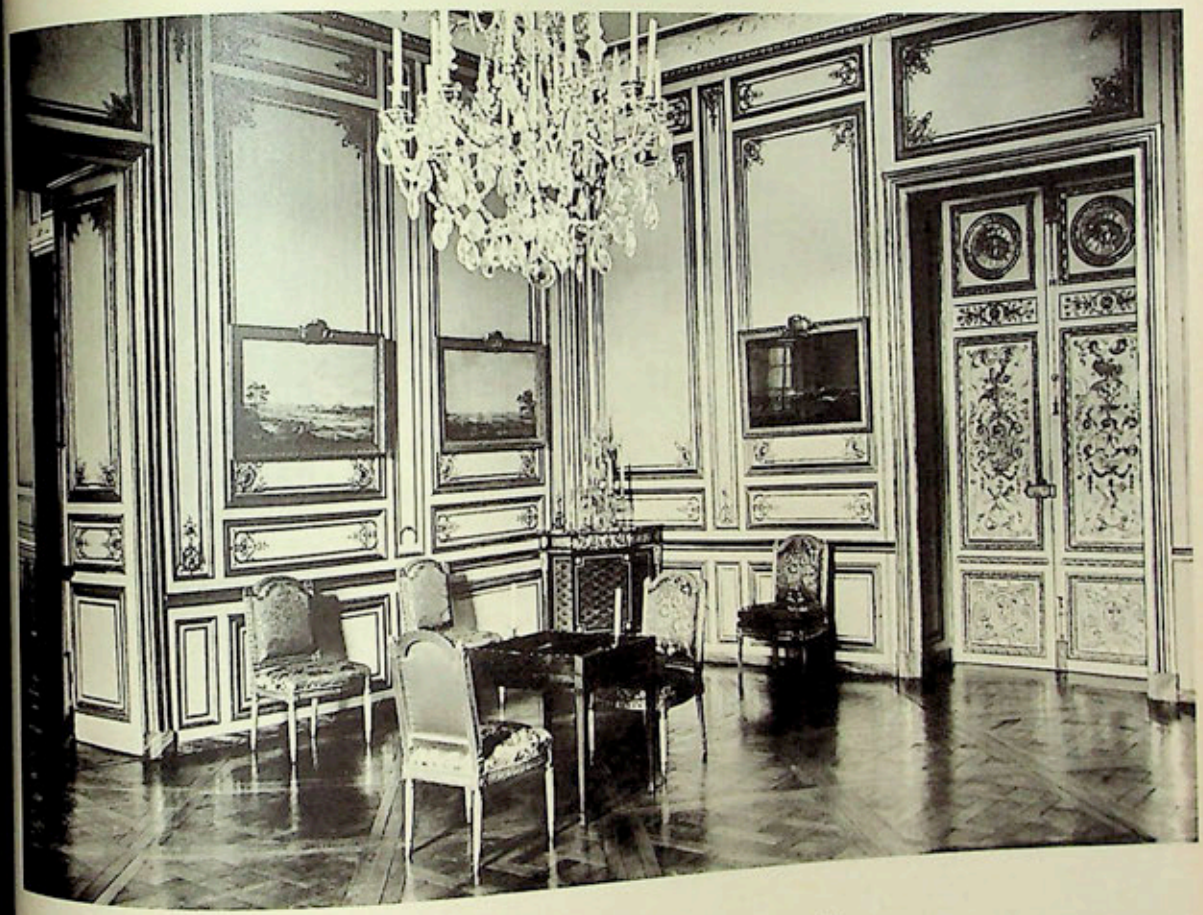
Détail du serre-bijoux de la Chambre de la Reine. Offert à Marie-Antoinette par la Ville de Paris en 1787, ce meuble somptueux, orné de plaques en porcelaines de Sèvres et de miniatures de Degault, a été exécuté par M. B. Evalde et J. F. Schwerdfeger. Evalde avait déjà travaillé, avec Bocciardi et Gouthière, au coffre à bijoux que reçut Marie-Antoinette au moment de son mariage, en 1770. Schwerdfeger, l'un des artistes allemands protégés par la reine, s'était fixé en France en 1760 et fut reçu maître ébéniste en 1786. Ce meuble, utilisé pendant la Restauration par la Duchesse d'Angoulême, fut transporté ensuite à Compiègne, à Saint-Cloud, puis au Petit Trianon pour l'Impératrice Eugénie. En 1830 ou en 1848, les révolutionnaires essayèrent de le forcer, et les serrures en portent encore la marque.



Cette commode d'André-Charles Boulle, dite « Mazarine », fait partie d'une paire exécutée pour l'appartement de Louis XIV au Grand Trianon et placée aujourd'hui à Versailles, dans l'Antichambre de la Reine. Ce sont les seuls vestiges du mobilier de Louis XIV. Mentionnées dans les inventaires de Trianon jusqu'en 1789, ces commodes furent envoyées l'année suivante au Garde-Meuble, dont le registre porte la description suivante : « Belle commode de marqueterie de cuivre et d'écaille noire à deux tiroirs, ornés de moulures, feuillages, entrées de serrure et anneaux de bronze doré : aux coins sont quatre sphinx ailés aussi de bronze doré, terminés d'une patte de lion avec feuillage, le dessus de la commode de marbre de griotte rougeâtre veiné de blanc ». Conservées plus tard à la Bibliothèque Mazarine (d'où leur nom), elles revinrent à Versailles en 1933.



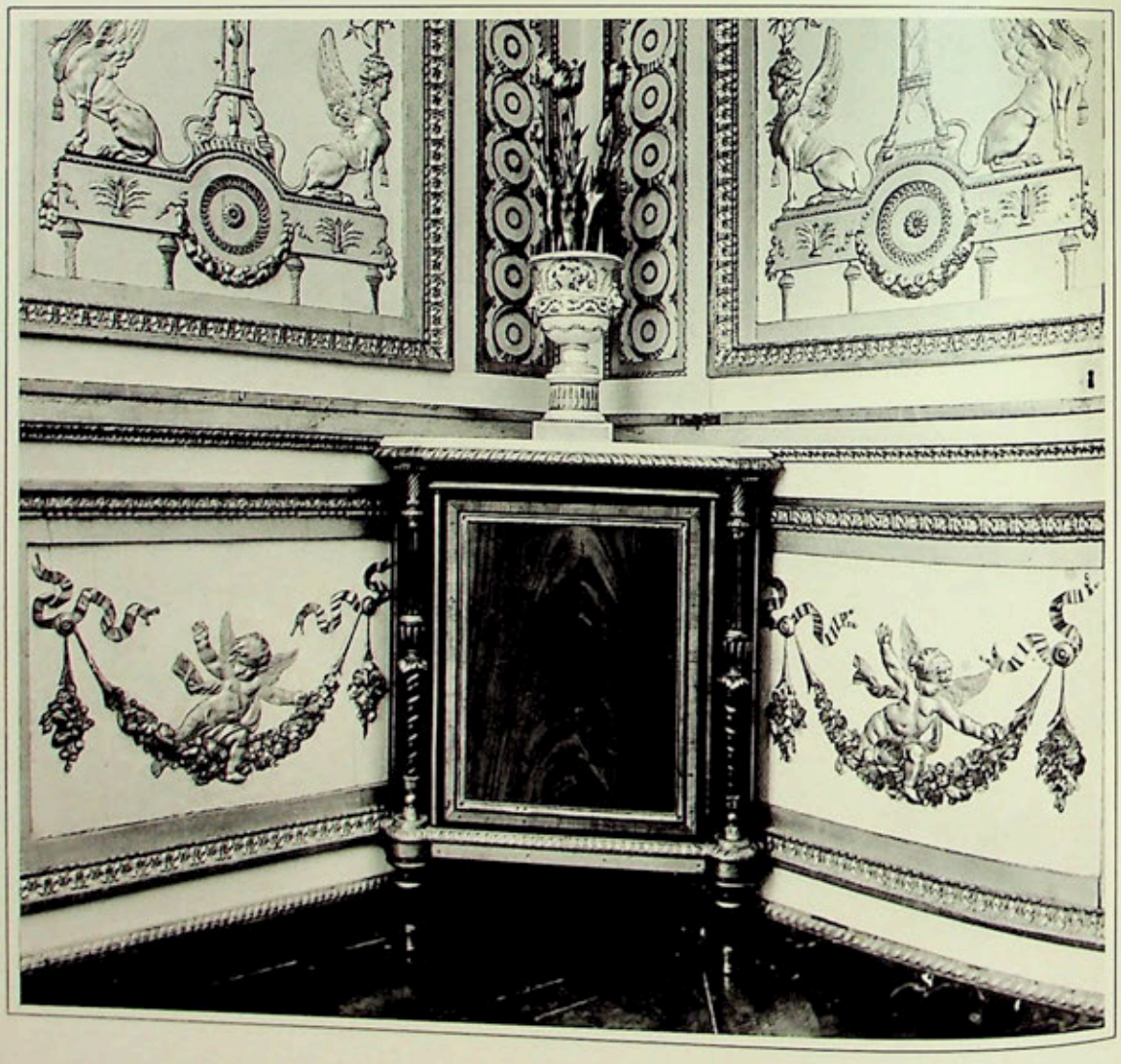
Page ci-contre, Cabinet des Bains de Louis XV. Détail de l'un des panneaux occupant l'embrasure des fenêtres. Antoine Rousseau a représenté les ustensiles de toilette du roi: peigne, blaireau, rasoir, plat à barbe, couvre-perruque. Ces ornements insolites, habilement groupés, composent d'élégants trophées qui s'accordent parfaitement au charmant décor de la pièce (voir page 2). L'ensemble, réalisé pendant les dernières années du règne de Louis XV (1770-1773) reflète les tendances nouvelles de l'imagination et du goût qui devaient inspirer le « style Louis XVI ».

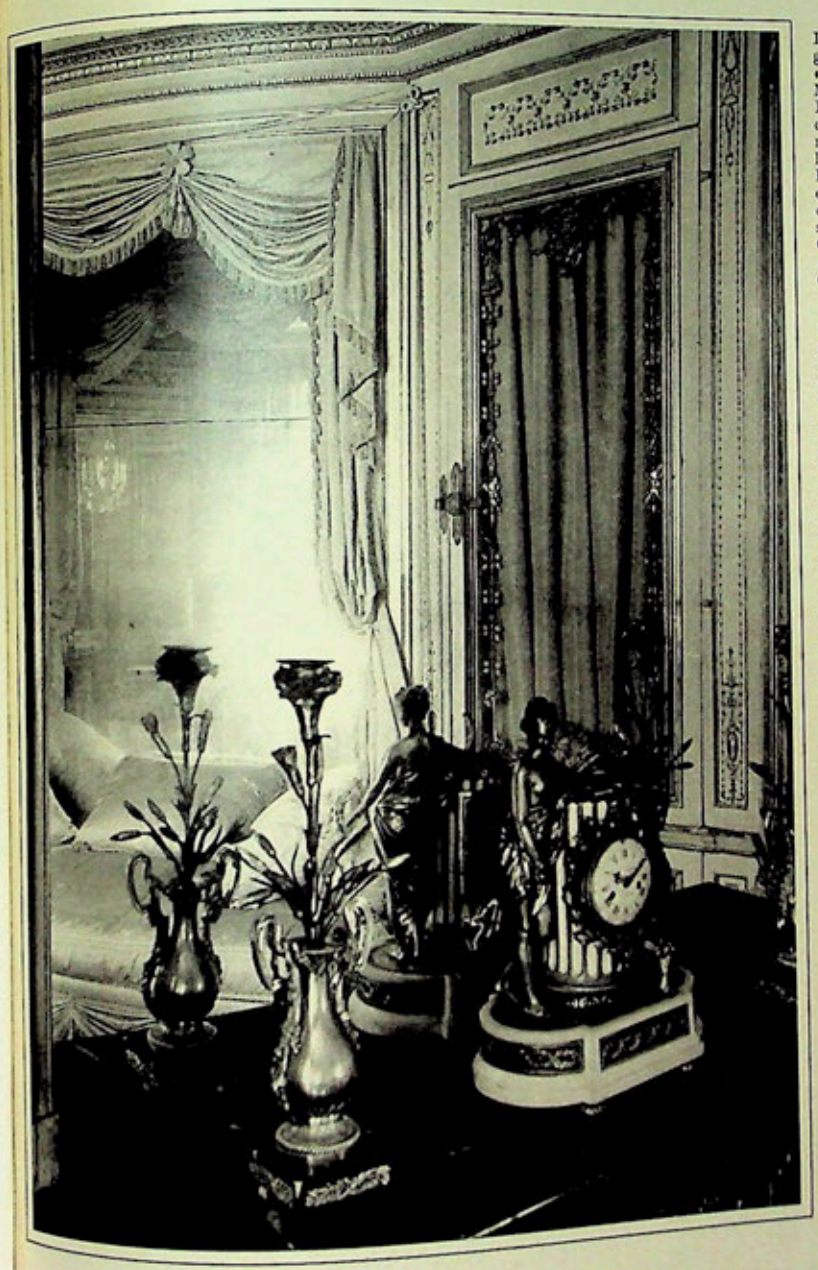


Le Salon des Jeux de Louis XVI, dans les Petits Appartements, avait été, sous Louis XIV, le « Cabinet des Raretés » et, à partir de 1752, l'Antichambre de Madame Adélaïde, puis en 1769, une salle à manger « pour les dames ». M. Van der Kemp a pu restituer exactement le Salon des Jeux aménagé par Louis XVI en 1775: les quatre encoignures de marqueterie sont celles que Riesener exécuta pour cette pièce en 1775. Deux d'entre elles ont été rachetées en vente publique à la Galerie Charpentier, les deux autres à une famille qui les tenait d'un trisaïeul, Président du Tribunal révolutionnaire de Versailles. Les douze chaises, dont les soieries de pourpre et d'or ont été refaites, font partie d'une série de 36 sièges livrées par Boulard et Séné: 10 ont été acquises à la vente Murat et offertes par 10 donateurs. Deux autres ont été saisies en douane. Les gouaches de Van Blarenberghe lui avaient été commandées par Louis XVI; elles représentent les batailles de la Guerre de Succession d'Autriche. Le lustre et les girandoles sont des répliques modernes. L'architecture de la pièce a été partiellement modifiée par Louis-Philippe qui fit abaisser le plancher et supprima la cheminée.

Page ci-contre, détail d'une boiserie du Cabinet Doré de Marie-Antoinette, dessinée par Richard Mique et sculptée par les frères Rousseau en 1783. Richard Mique, architecte d'origine lorraine, s'était fixé à Paris lorsque Marie Leczinska l'avait nommé intendant et contrôleur des Bâtiments de la Reine, en 1766. Premier architecte du roi en 1775, il réalisa notamment pour Marie-Antoinette le Temple de l'Amour et le Hameau du Petit Trianon. La grande faveur dont il jouissait près de la reine lui valut d'être guillotiné en 1794. Les motifs du sphinx ailé, des cassolettes fumantes et des palmettes qu'il a imaginés ici reflètent la première vogue des thèmes « à l'antique ». Mais la surcharge fastueuse du décor Empire effacera souvent l'élégance et la grâce que leur avaient données les artistes de Marie-Antoinette.

Encoignure de Weisweiler dans le Cabinet Doré, ou Cabinet intérieur de Marie-Antoinette. Cette pièce et celles qui lui font suite — la Méridienne, la Bibliothèque, la Chambre des Bains — ne sont pas à proprement parler des « Petits Appartements » comme ceux du roi. Ils forment en réalité un prolongement plus intime aux Grands Appartements et ne comportent pas de chambre à coucher. C'est seulement en 1782 que Marie-Antoinette eut, au rez-de-chaussée, un « Petit Appartement », le premier qui ait été aménagé pour une reine de France. Quant au Cabinet Doré, il avait été d'abord la chambre du Duc de Bourgogne, lorsque la Duchesse de Bourgogne occupait l'appartement des Reines, puis le petit salon de Marie Leczinska. En 1779, Marie-Antoinette le fit tendre d'une soierie à fond blanc. Transformé à nouveau en 1783, il reçut alors les superbes boiseries exécutées par les frères Rousseau d'après les dessins de Richard Mique (voir page ci-contre). Le mobilier qui le garnissait à cette époque est aujourd'hui dispersé. Les sièges sont aux Etats-Unis; le secrétaire et l'encoignure de Riesener, conservés à la collection Wallace, ont été remplacés par l'encoignure photographiée ici et par une commode, également de Riesener, provenant du Salon des Nobles de la Comtesse d'Artois.

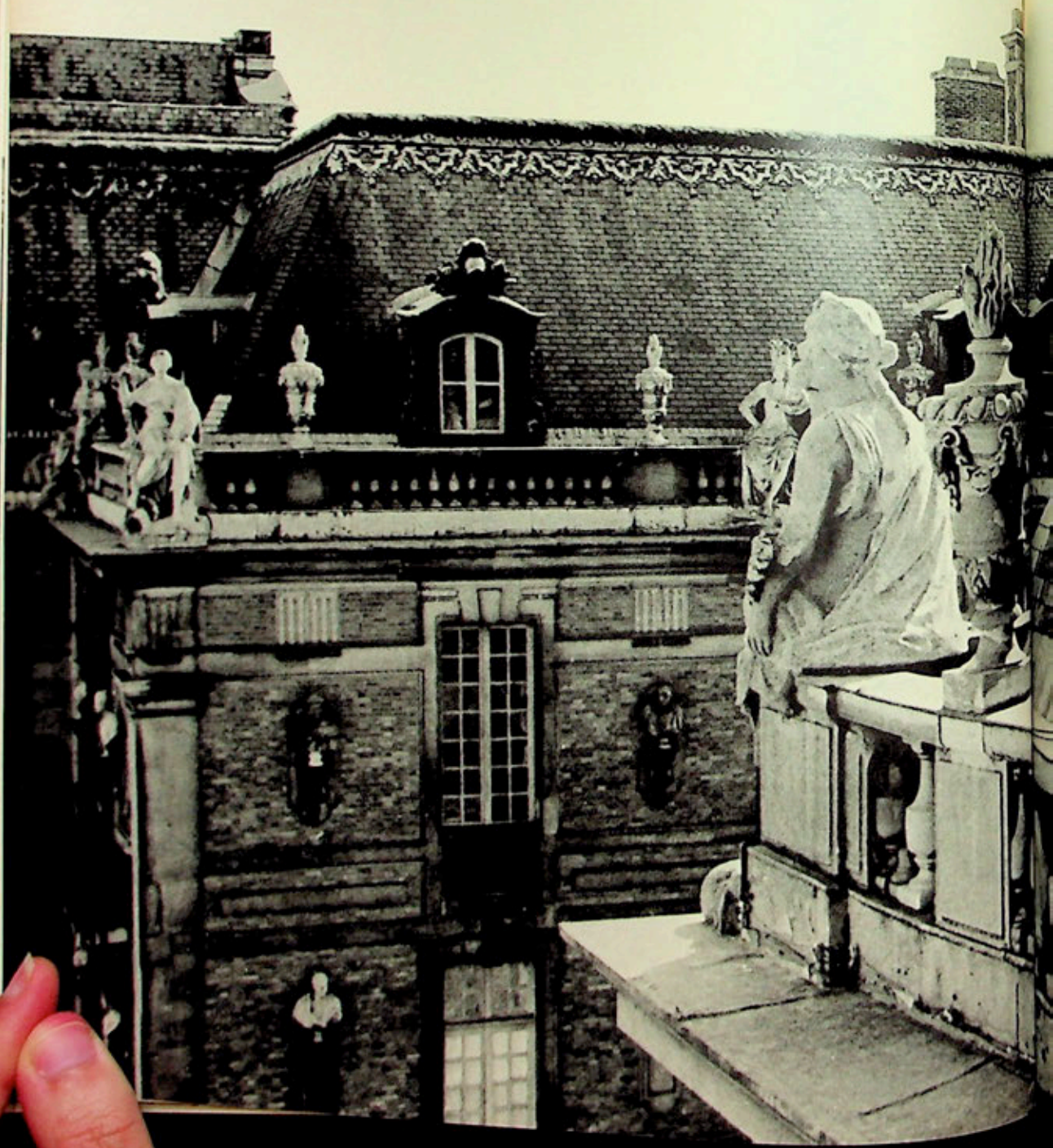


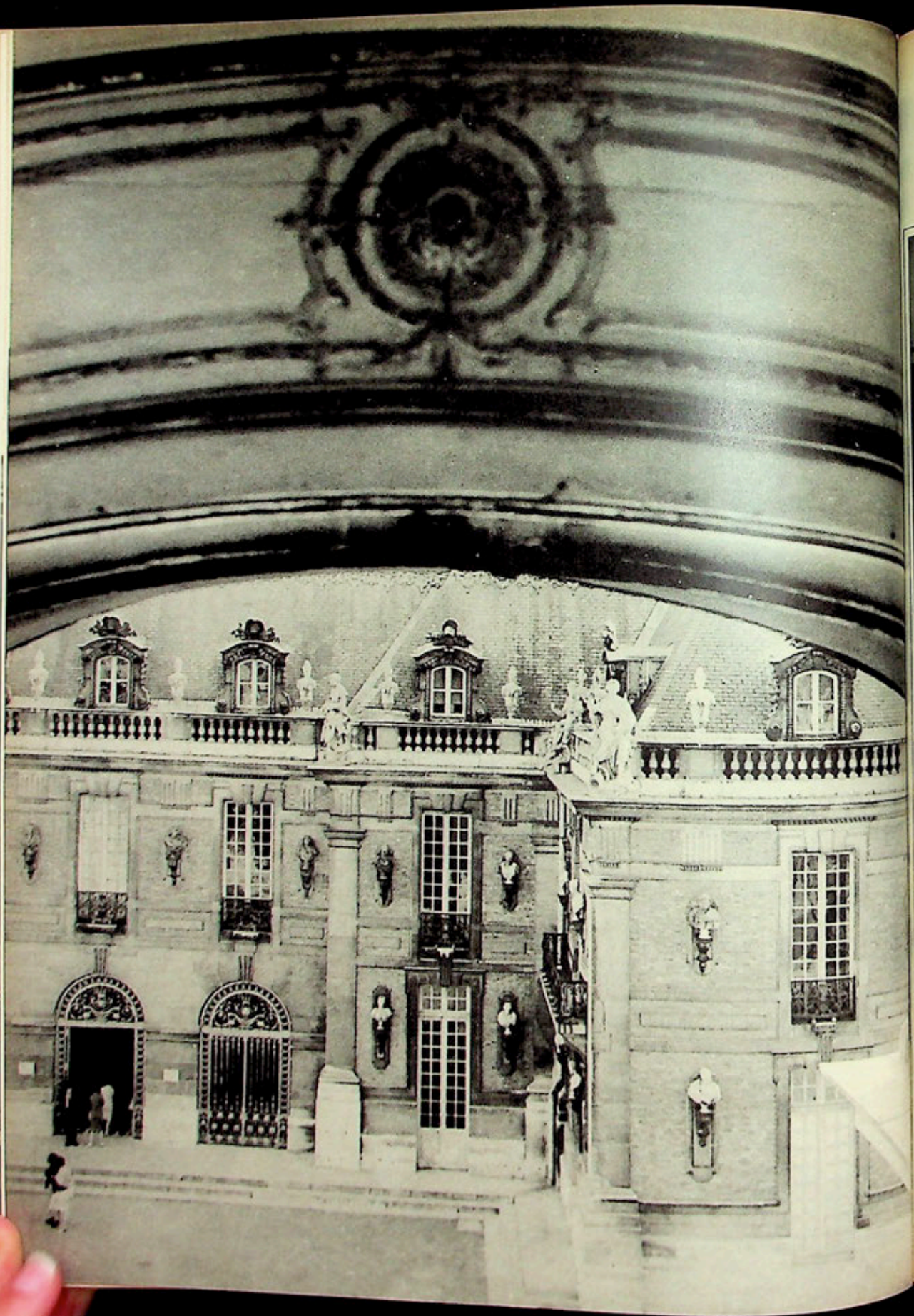


Page ci-contre, sphère armillaire et globe terrestre portant l'inscription suivante: « Conçu pour Son Altesse Royale Monseigneur le Duc de Chartres » (futur Régent). Récemment légués par César de Haucke, ces deux objets figurent aujourd'hui sur les rayonnages que Louis XV fit poser en 1760 dans l'Arrière Cabinet des Petits Appartements. La pièce, selon l'architecte Blondel, « sert de retraite à Sa Majesté. Elle y tient ses papiers, elle y écrit, dessine, ordonne, et reçoit ses dépêches ». Le vase de Chine, monté par Gouthière, fut acheté par Marie-Antoinette en 1782 à la vente du Duc d'Aumont, dont le célèbre ciseleur avait été le fournisseur attitré.

La Méridienne, qui communique avec la Chambre de la Reine et avec la bibliothèque, a pris son nom et sa destination au temps de Marie Leczinska. En 1770, lorsque Marie-Antoinette, alors Dauphine, occupa l'appartement des reines, et que le futur Louis XVI s'installa au rez-de-chaussée, on construisit un escalier à cet emplacement. La Méridienne fut rétablie en 1781. C'est une pièce octogonale, avec une alcôve garnie de glaces entre deux portes vitrées. Les autres parois sont recouvertes de boiseries. Les guirlandes de roses, les paons, les cœurs percés de flèches, les glaives et les quenouilles, les dauphins, sculptés par les frères Rousseau autour des panneaux, les frises de bronze ciselées par les Forestier encadrant les vitres des portes sont travaillées avec une égale finesse et composent l'un des plus ravissants décors de Versailles. La cheminée est ornée de motifs dorés sculptés directement dans le marbre. Les tentures de « grenadière » bleue ont été restituées sur le modèle de celles qu'avait fait faire Marie-Antoinette. Les curieuses chaises dont le dossier se termine par un arc aurait appartenu au compte d'Artois et proviendraient du Temple. Sur la console figure un biscuit de Sèvres commémorant la naissance du Dauphin.

Les fenêtres des appartements de Madame du Barry, à l'angle
de la Cour Royale et de la Cour de Marbre. Au-dessus des Petits Appartements du roi,
sous les combles, Louis XV fit aménager une série de pièces et de cabinets où il installa d'abord
Madame de Mailly, puis Madame de Chateauroux. Madame Adélaïde prit
ensuite quelques pièces pour compléter son appartement du 1er étage.
Madame du Barry enfin eut là son appartement de 1769 à 1774.

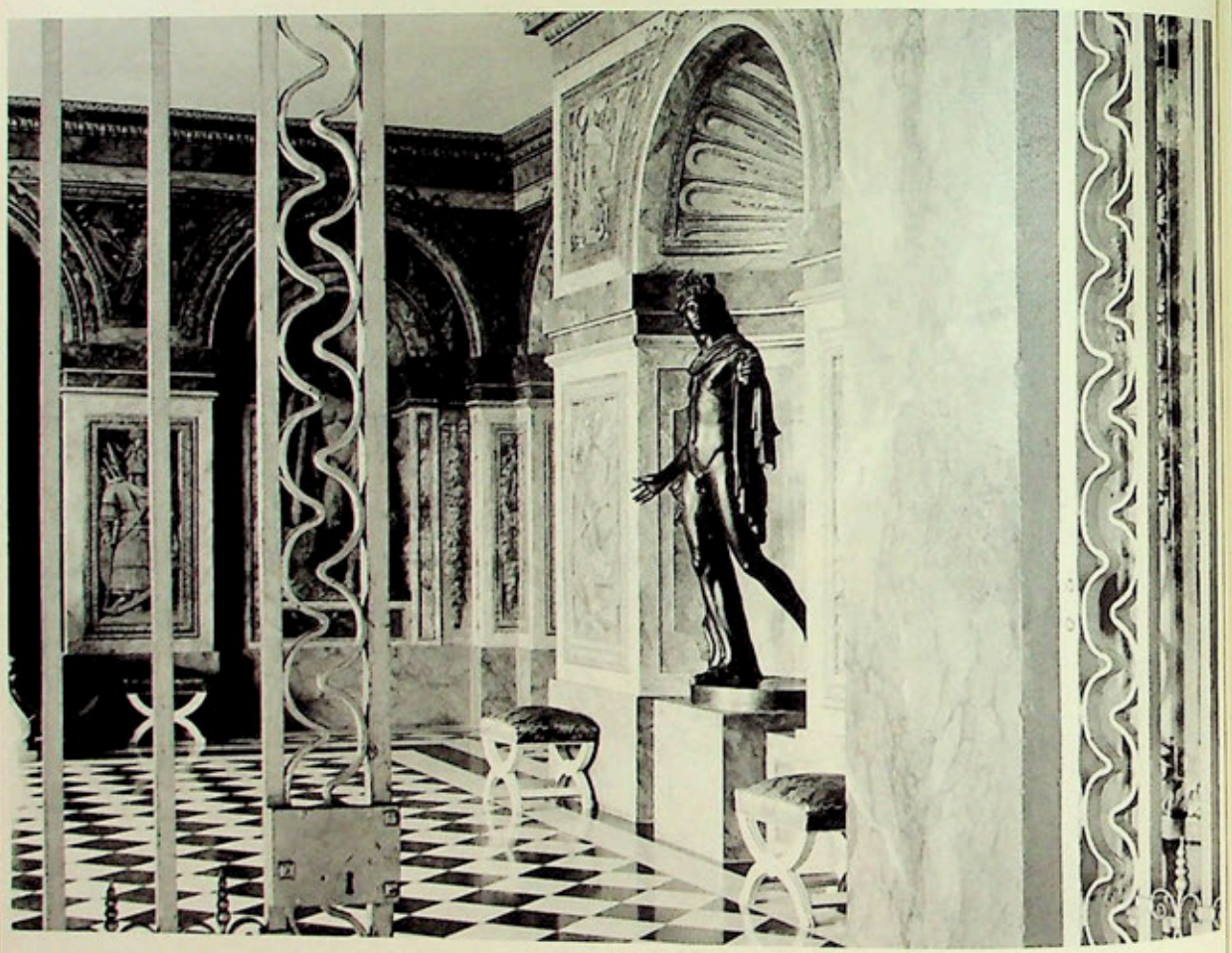




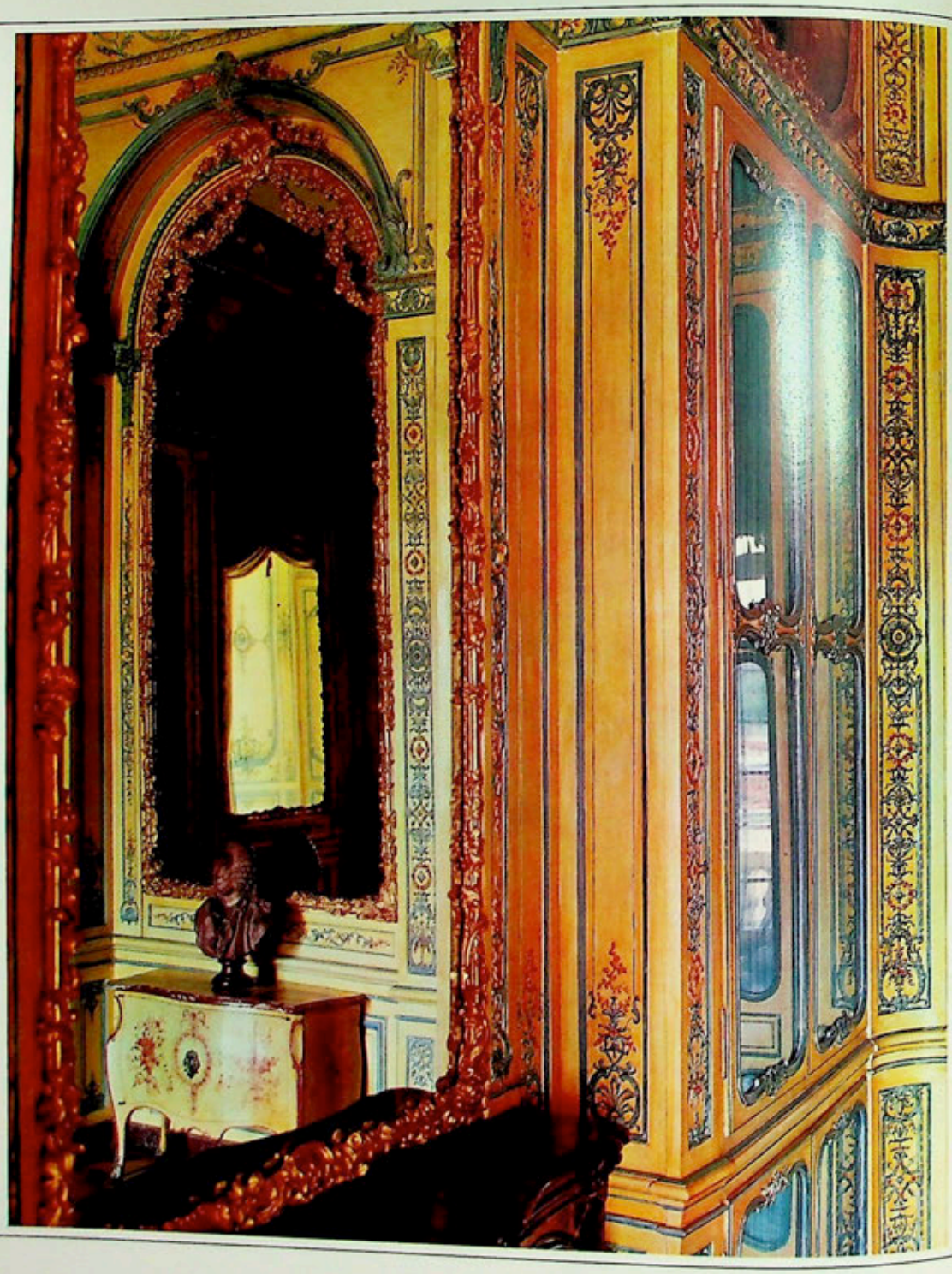
Page ci-contre, l'aile gauche du château sur la Cour Royale et la Cour de Marbre, vue du Cabinet de Madame du Barry. Sous les rinceaux dorés d'un panneau de boiserie (placé derrière le chapeau de la lucarne pour faire paraître la fenêtre moins basse), on découvre les toits, les balustrades de marbre et l'Escalier de la Reine. A gauche, au premier étage, les appartements de Madame de Maintenon, à droite, sur la Cour de Marbre, la Salle des Gardes du Roi, à l'entrée des Grands Appartements.

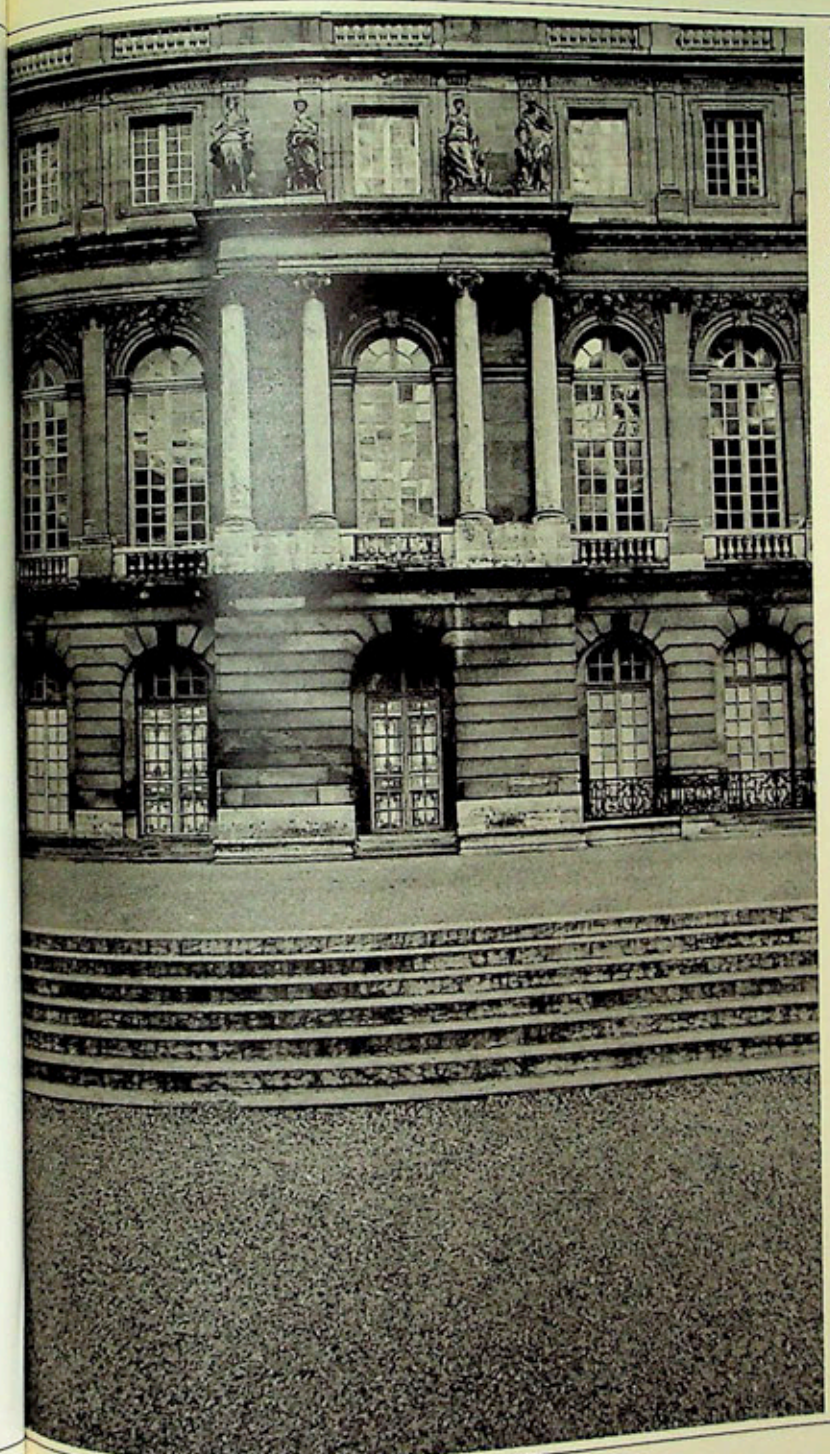
Cabinet d'angle de Madame du Barry. Bien que Louis XVI, après la mort de son grand-père se soit empressé d'y installer le ministre Maurepas et le Duc de Villequiers premier gentilhomme de la Chambre, l'appartement de la Favorite conserva le décor réalisé pour elle. Le 22 juillet 1770, Gabriel établit le plan « des changements et augmentations à faire à l'appartement de Madame la Comtesse du Barry ». Le Cabinet d'angle, situé au-dessus de celui du roi, avait été le Salon d'Assemblée de Madame de Mailly. Madame du Barry en fit d'abord sa chambre à coucher puis son cabinet. Les boiseries sont sculptées de rinceaux dorés sur fond blanc. Les profondes embrasures des fenêtres dissimulent la pente du toit. Dans le salon et la chambre à coucher, les boiseries sont blanc et or comme ici, tandis que les autres pièces offrent un décor en vernis Martin rechampi de couleurs vives, bleu sur fond « couleur d'eau », vert émeraude sur fond blanc, lilas sur fond jonquille. Le mobilier du Cabinet d'angle, signé de Bauve a été couvert d'une précieuse soierie ancienne à fond jaune. L'aquarelle accrochée près de la fenêtre représente le navire « Comtesse du Barry » construit et armé en 1772.

Page ci-contre, pendule dite de « la Création du Monde ».
Dans un tourbillon de nuages et d'eaux ruisselantes, sous un soleil rayonnant, surgissent les cadrans et les sphères conçues par Passemant. Cette pièce étonnante avait été commandée par Dupleix qui voulait l'offrir au roi de Golconde. La perte des Indes et le rappel du Gouverneur empêchèrent la remise de ce cadeau diplomatique et la pendule resta dans la famille de Dupleix. Rachetée au XIXe siècle, elle entra à Versailles sous Louis-Philippe. Elle est placée aujourd'hui dans le vestibule qui était celui de l'Escalier des Ambassadeurs, sur la Cour Royale.



Vestibule de l'Escalier des Ambassadeurs. « Le Grand Degré » construit de 1672 à 1679 par François d'Orbay, gendre et successeur de Le Vau, a été supprimé en 1752 lorsque Louis XV fit aménager à l'étage les appartements de Madame Adélaïde. La « Petite Galerie » peinte par Mignard disparut en même temps. L'escalier nous est connu seulement par des gravures et par les descriptions contemporaines. Sous un plafond de Lebrun, autour des portes de bois doré sculptées par Caffieri, un somptueux décor de trompe-l'œil mêlait les perspectives d'architecture, les statues, les trophées, les « tapisseries » peintes par Van der Meulen et des loggias où « des personnages de diverses nations, aux costumes variés et éclatants s'appuyaient sur une balustrade couverte de tapis à fleurs d'or et semblaient regarder ce qui se passait ». Le vestibule qui menait par trois arcades à l'escalier a été préservé en partie. Les peintures des murs ont pu être restituées d'après les éléments originaux. Les grilles de fer doré, forgées par Delobel, avaient été noyées dans la maçonnerie lors des travaux entrepris sous Louis XV. Elles ont été retrouvées sur place et restaurées.

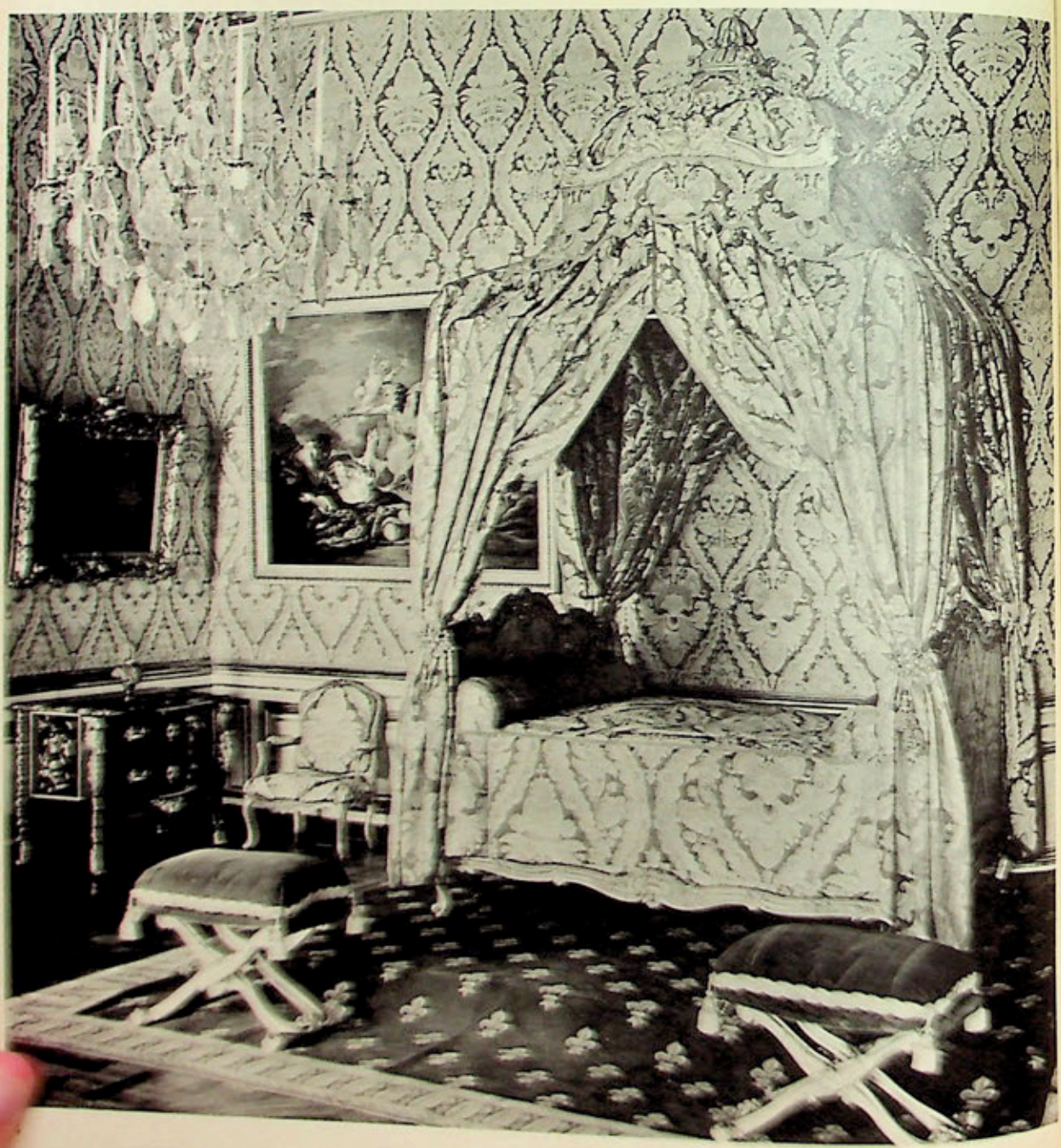




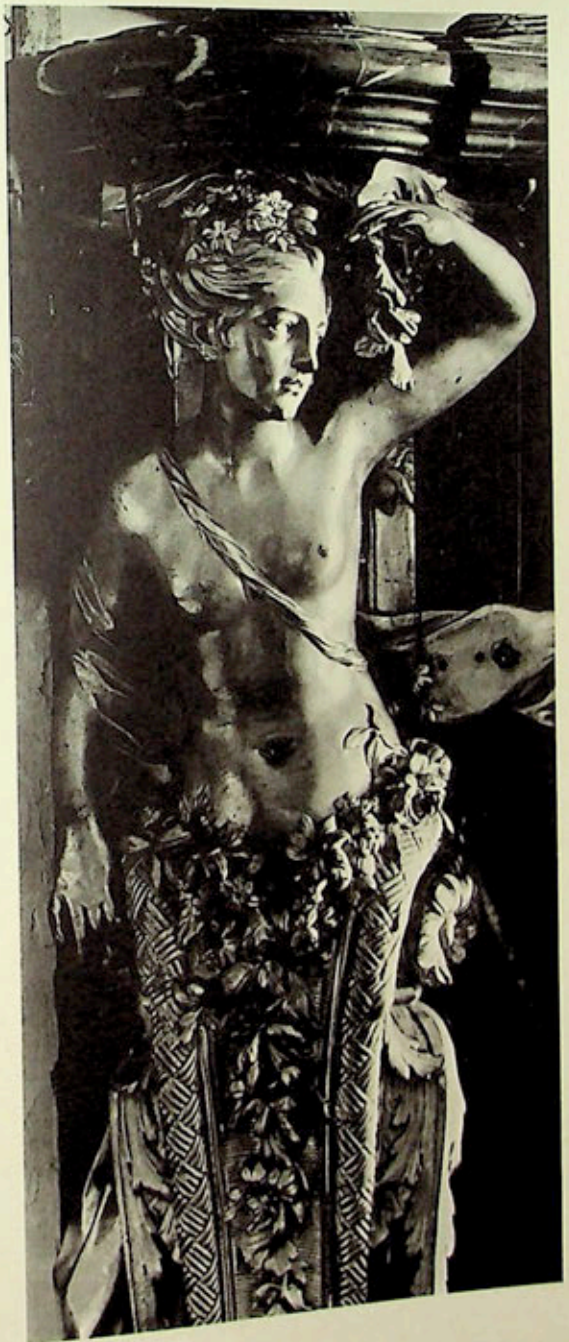
Page ci-contre, la Bibliothèque du Dauphin. Au temps de Louis XIV, la pièce formait, avec le cabinet voisin, la chambre du Grand Dauphin, qui fut ensuite celle du Duc de Bourgogne, celle du Régent, puis du Dauphin fils de Louis XV. Celui-ci, lors de son premier mariage avec l'infante d'Espagne, s'était installé au premier étage. C'est au moment de son second mariage, avec Marie-Josèphe de Saxe, qu'il reprit et fit redécorer l'appartement du rez-de-chaussée. Il fit aménager sa chambre de l'autre côté du Cabinet d'angle (voir page 34) dans la pièce donnant sur la terrasse et le Parterre d'eau. Dans l'ancienne chambre, on établit deux cabinets, l'un pour Marie-Josèphe de Saxe, l'autre pour le Dauphin, qui devint, en 1755, la bibliothèque. Il reçut alors son fin décor bleu et jaune, que peignit Etienne Martin. Celui-ci, depuis 1730, exploitait avec ses trois frères un brevet pour la fabrication du fameux vernis à l'imitation des laques de la Chine et du Japon. C'est également pour les appartements du rez-de-chaussée que les frères Martin exécutèrent en 1755, dans l'un des petits salons de la Dauphine, les boiseries ornées de scènes pastorales et de fleurs que Marie-Antoinette fit remonter dans son Arrière Cabinet, au premier étage. L'atelier des frères Martin devint manufacture royale en 1748. Les décors réalisés sur les boiseries, les meubles, les carrosses, devinrent très recherchés. La jolie commode placée aujourd'hui dans la Bibliothèque du Dauphin est un précieux exemple de cette vogue. Elle avait été commandée à l'ébéniste Joubert pour Madame Adélaïde. La princesse, finalement, ne la mit pas dans son appartement; le meuble resta à Versailles jusqu'à la Révolution. Il y est revenu récemment grâce au don de M. Herbert Bensilum.

Façade du château sur la terrasse et le Parterre d'eau, à l'extrémité sud du corps principal. C'est dans cette partie, construite par Le Vau et transformée par Mansart, qu'étaient situés, au rez-de-chaussée, les appartements du Dauphin. Les fenêtres sont, de gauche à droite, celles de l'antichambre, de la chambre et du cabinet d'angle, occupés aujourd'hui par les salles du musée consacrées à l'histoire du XVIII[e] siècle. Au premier étage, la Galerie des Glaces et le Salon de la Paix.

La Chambre du Dauphin fait aujourd'hui
partie des salles consacrées à l'histoire du XVIII[e] siècle.
Les transformations apportées par Louis-Philippe ont laissé subsister en partie
le décor créé en 1749: la frise du plafond, les dessus de porte de J.B. Pierre, premier peintre
du roi, et surtout la cheminée en griotte d'Italie, avec les superbes bronzes
de Caffieri (voir page ci-contre). Les boiseries de Verberckt, qui avaient été déposées, ont pu
être remises en place. L'aménagement de la pièce n'est pas une restitution, mais, comme
dans les autres salles du musée, un aménagement destiné à mettre en valeur, dans
un cadre d'époque, les meubles et les tableaux des collections. Le lit à la Polonaise de
Heurtaut (donné par le comte de Boisrouvray) serait, selon la tradition, un cadeau de Louis XV
à Madame de Seran. Il est l'élément central du décor. Le lampas blanc et cramoisi qui le
garnissait a servi de modèle pour les tentures des murs et des fauteuils, qui portent
l'estampille de Louis Delanois. Les tabourets dorés viennent du mobilier royal.
A gauche, au-dessus de la commode est accroché un petit tableau peint par
la reine Marie Leczinska. Au fond, « Neptune et Amyone »,
de François Boucher.



Flore. Bronze de Caffieri.
Détail de la cheminée de la Chambre du Dauphin.
Les fleurs délicatement sculptées sur la gaine, le modelé du corps,
la draperie soulevée par le souffle de Zéphir, adossé
à l'autre montant, font de cette cheminée un chef-d'œuvre
de la ciselure du XVIII[e] siècle.



Page ci-contre, vue de l'une des salles du musée du XVIII^e siècle, dans les anciens Appartements du Dauphin. En transformant le château de Versailles pour en faire un musée, Louis-Philippe a souvent défiguré, ou détruit irrémédiablement, les décors de l'ancien Régime. Pourtant, en créant autour des quelques vestiges subsistants, des aménagements fidèles à l'esprit des somptueuses installations du XVIII^e siècle, il a été possible de réaliser un ensemble de salles dont l'atmosphère est celle d'une demeure royale plus que d'un musée historique. Les appartements aménagés d'abord pour le Grand Dauphin, occupés ensuite par le Régent, puis par le Dauphin, fils de Louis XV, à partir de 1736, furent décorés pour celui-ci lorsqu'il épousa, en secondes noces, Marie-Josèphe de Saxe. Verberckt, Oudry, Boucher, Caffieri furent appelés à y travailler. Dans le Cabinet d'angle photographié ici, Louis-Philippe n'avait laissé subsister que quelques éléments de la boiserie originale, restaurés aujourd'hui et mis en valeur par le velours frappé vert amande qui recouvre les murs. La pièce réunit un ensemble de tableaux peints par Nattier entre 1743 et 1750: notre photographie montre le portrait de Marie-Josèphe de Saxe, au-dessus de la cheminée, entre celui de Madame Louise, à gauche, et celui de Louise de Lorraine, princesse de Turenne, à droite. Sur un grand tapis de la Savonnerie d'époque Louis XIV, on a placé un bureau plat qui porte l'estampille de Bernard Van Rieselbergh (B.V.R.B.) et qui fut celui du Dauphin. Les fauteuils tendus de velours cramoisi, faisaient partie de l'ancien mobilier de Versailles. Ils portent l'estampille de J.B. Boulard.

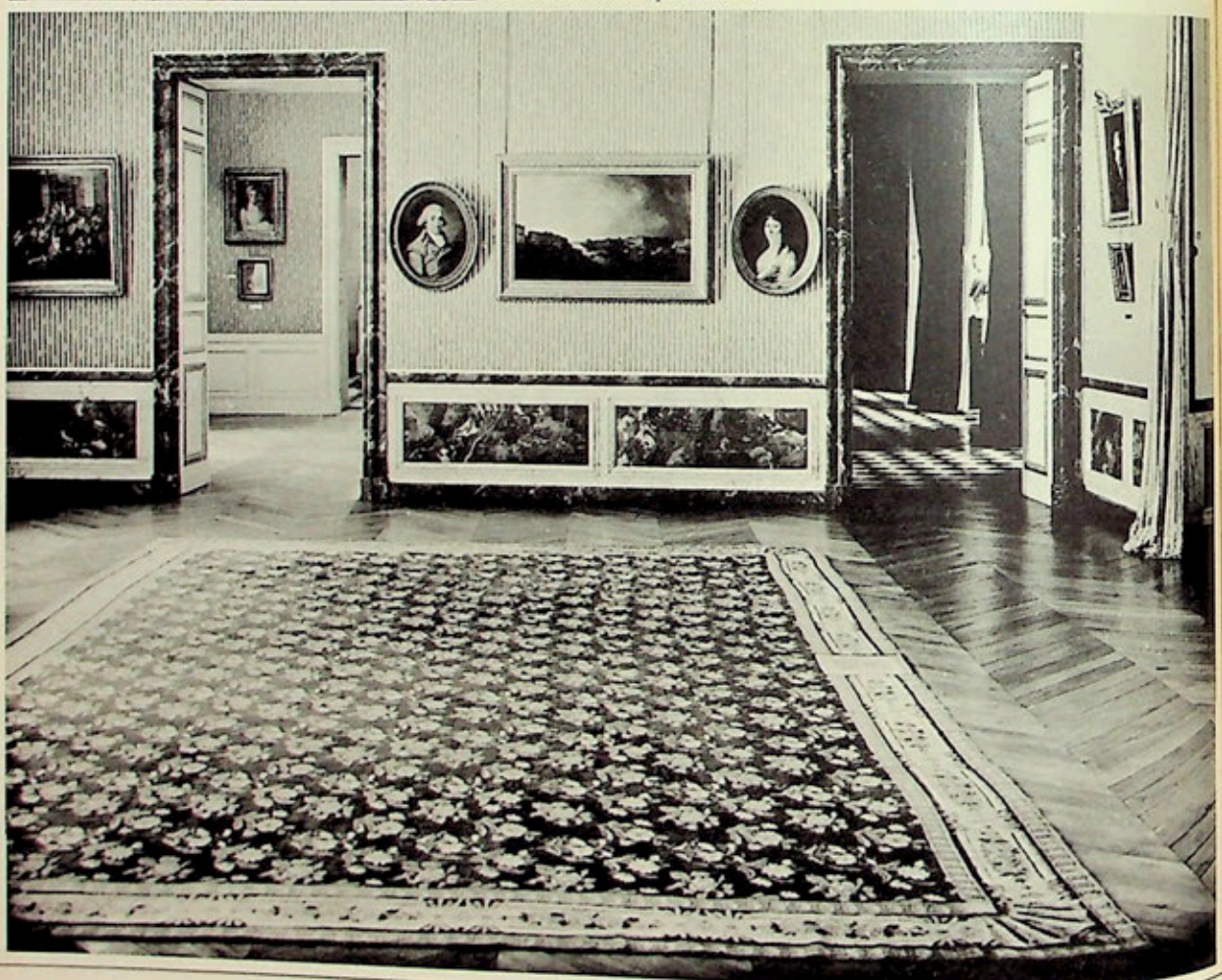
Cabinet de Joseph Baumhauer, dit Joseph, placé dans l'une des salles du musée consacrées à l'histoire du XVIII^e siècle. Ce meuble, aux précieuses incrustations de pierres dures, qui fait partie d'une paire exécutée pour le duc d'Aumont, avait été rachetée par la Couronne en 1782. Napoléon fit placer ces deux cabinets à Compiègne en y ajoutant un troisième, semblable, commandé à Jacob-Desmalter. Cet ensemble est aujourd'hui dans la salle du musée qui fit partie de l'appartement de Madame Sophie, puis de celui de Marie-Antoinette, lorsque la reine, en 1781, décida de se faire installer un Petit Appartement au rez-de-chaussée.

Page ci-contre, Fr. H. Drouais: « Le Concert Champêtre ». Récemment donné à Versailles par le comte de La Ferronnays, ce ravissant tableau, placé dans une des salles du XVIII[e] donnant sur le Parterre du Nord, représente la famille du marquis de Sourches. Celui-ci détenait la charge de Grand Prévôt de France et était comme tel chargé en fait de la « police » du château. Cette importante fonction lui laissait quelque loisir et la scène charmante à laquelle il participe ici en costume enrubanné évoque surtout les représentations théâtrales et les concerts qu'organisait Madame de Pompadour. En effet, lorsqu'elle établit, en 1746, le « Théâtre des Petits Appartements », le marquis de Sourches fit partie de l'orchestre comme joueur de viole. Le 27 février 1748, il fut l'un des acteurs du ballet comique de Malézieux et Mouret, « Les Amours de Ragonde ». « M. de Sourches, qui n'avait jamais monté sur un théâtre », écrit le duc de Luynes, y joua à merveille; il a peu de voix; mais elle est juste, et il est musicien ».

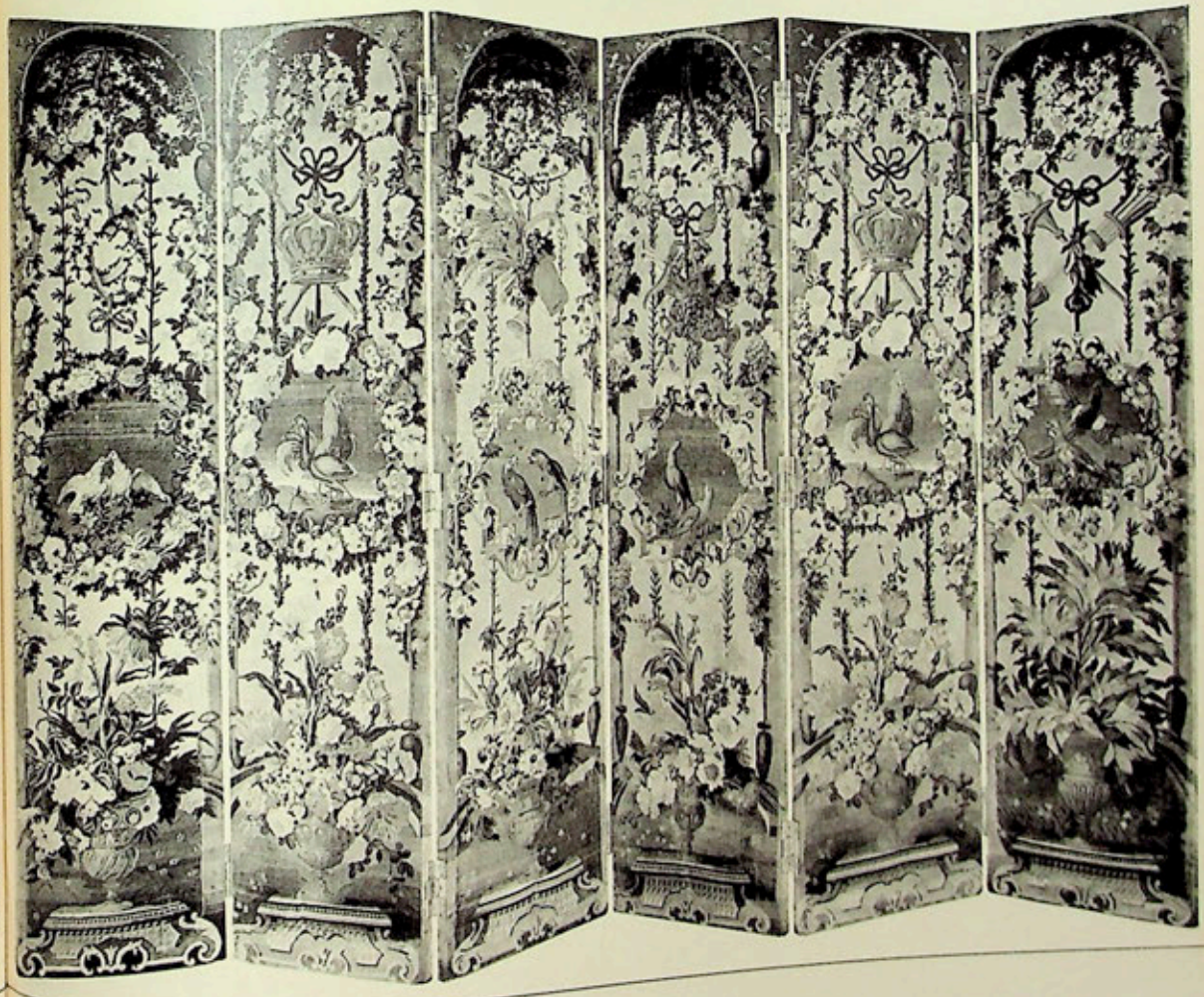
Les tableaux évoquant les dernières années de l'Ancien Régime et les débuts de la Révolution sont groupés dans l'une des salles du musée autour de la grande composition préparatoire de David pour « Le Serment du Jeu de Paume ». Le 28 octobre 1790, les Jacobins avaient choisi « ce Français patriote dont le génie a devancé la Révolution », pour commémorer l'événement. Peu après, la Constituante ratifia cette commande. David ne termina jamais le tableau et seul le dessin à la sépia, présenté maintenant près de l'ébauche, figura au Salon de 1791. Les troubles révolutionnaires en effet, n'avaient pas empêché l'exposition d'avoir lieu. Mais ce qui est plus surprenant, c'est de trouver parmi les participants, à côté d'artistes acquis aux idées nouvelles comme David, des peintres qui avaient été ceux de la famille royale. C'est ainsi qu'on y voyait deux des tableaux présentés aujourd'hui dans cette même salle de Versailles: le portrait du Prince de Bauffremont par Madame Labille-Guyard et celui du compositeur Paisiello, que Madame Vigée-Lebrun envoya de Naples où elle avait émigré!

Salles de l'histoire de l'Empire, dans l'Attique Chimay. Versailles possède la plus importante collection de tableaux existant en France sur la période napoléonienne. La présentation en sera probablement achevée l'an prochain. Toutes les tentures sont en coton glacé exécuté sur le modèle de soieries de l'époque. Les cadres ont été refaits selon les techniques anciennes. Les moindres détails ont été étudiés de manière à recréer autour des œuvres le faste et l'éclat de la cour impériale.

La suite des salles évoquant les années révolutionnaires est tendue d'une soie tricolore réalisée d'après le modèle d'un tissu d'époque. Le grand tapis, donné par David Rockefeller, a été fait par Marie-Antoinette et Madame Elisabeth pendant leur emprisonnement au Temple. Sur le mur du fond, une « Vue de Paris prise du Pont Neuf », par P.A. Demachy (1783), entre le portrait de Ch. A. d'Arthenay, par Adèle Romany et celui de Madame Roland, par Heinsius.



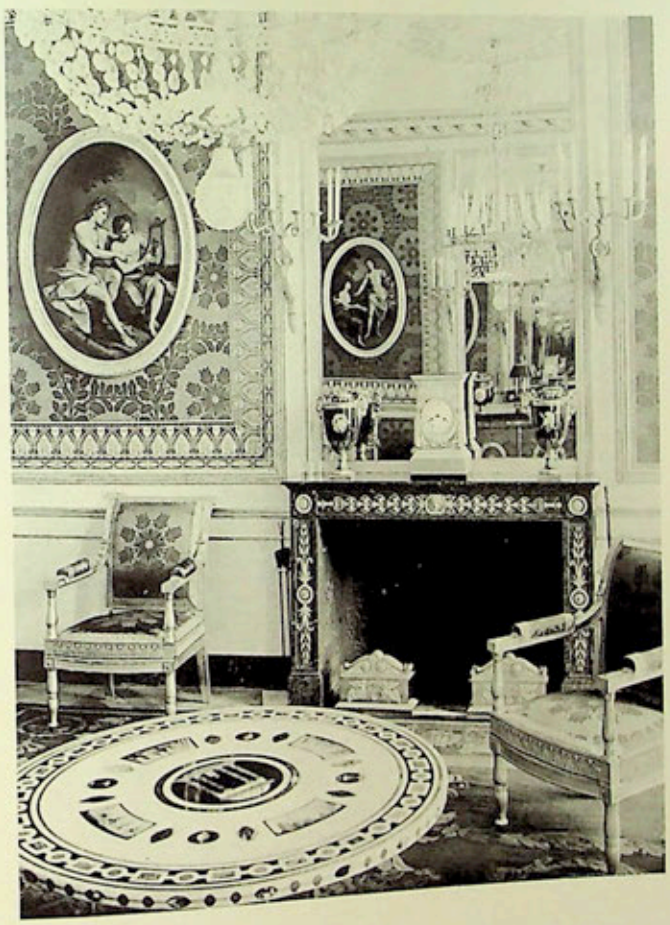
Ce paravent de la Savonnerie, dont le décor de fleurs et d'oiseaux entoure la couronne royale est l'un de ceux qui furent exécutés en assez grand nombre — et sur le même modèle — pour la famille royale au cours du XVIII[e] siècle (les commandes sont mentionnées dans les comptes royaux en 1715, 1730, 1737). Celui-ci, offert à Versailles par le comte Walewski, est actuellement dans l'ancien Cabinet d'angle du Dauphin, au rez-de-chaussée.



LE GRAND TRIANON

Page ci-contre, le Grand Trianon. Vue de l'aile droite à travers le péristyle. Le palais élevé par Mansart et Robert de Cotte à partir de 1687 pour remplacer le « Trianon de Porcelaine » de Le Vau, offrait à cette époque le même aspect qu'aujourd'hui. Seuls, les vases et les trophées qui couronnaient les balustrades ont disparu. A l'intérieur, les transformations effectuées par Napoléon Ier et par Louis-Philippe ont laissé subsister en partie le décor des murs, les corniches, les boiseries, et la plupart des tableaux commandés par Louis XIV pour Trianon y sont revenus aujourd'hui. Mais le mobilier de l'Ancien Régime, vendu pendant la Révolution, avait été entièrement remplacé au début du XIXe siècle. Il aurait donc été illusoire, et arbitraire, de tenter une restitution du Trianon de Louis XIV. Par contre, l'état des appartements sous l'Empire et les aménagements réalisés pendant la Restauration étaient connus très précisément par les documents d'archives, les comptes, les inventaires. Les meubles dispersés ont pu être rassemblés. Les tentures ont été refaites d'après les modèles de l'époque et le Grand Trianon a retrouvé les installations somptueuses créées pour Madame Mère, pour l'Impératrice Marie-Louise, pour Louis-Philippe et sa famille.

Page ci-contre, le Salon des Jardins,
à l'angle de la Galerie et de l'aile de Trianon sous Bois.
La pièce ne prit son nom qu'à la fin du XIX^e^ siècle. Mais son décor sculpté est resté celui de 1688. Il abritait, sous Louis XIV, un jeu de portique, et plus tard, un billard. Sous Louis-Philippe, ce fut « le cinquième salon près de la chapelle ». Les meubles blanc et or viennent de l'Elysée.
Le guéridon fut exécuté pour le Hameau du Petit Trianon.



Le Cabinet de travail de l'Empereur à Trianon.
En 1701, Madame de Maintenon avait ici sa Grande Chambre. Plus tard, on divisa la pièce pour y aménager un passage et un « Cabinet Intérieur », qui fut celui de Madame de Pompadour, puis celui de Marie-Antoinette. Napoléon I^er^, en 1812, supprima le mur de séparation et fit là son cabinet de travail. Le plafond et la cheminée de griotte datent de cette époque. Les tentures ont été refaites sur le modèle de celles qui garnissaient alors la pièce. Les meubles de bois doré proviennent de Saint-Cloud. Les appliques, le feu et la pendule ont été commandés pour cette pièce. La table à trépied, dont le plateau en marbre de Florence porte la date de 1801, a été exécutée par Jacob-Desmalter pour l'Elysée.

Page ci-contre, la Chambre du Roi à Trianon. Sous Louis XIV, une antichambre occupait en partie l'emplacement actuel de la pièce. En 1700, le mur de séparation fut remplacé par deux colonnes corinthiennes, réunies par une balustrade. Les pilastres, les miroirs rectangulaires, la corniche datent de cette époque. La chambre fut ensuite celle du Dauphin. En 1805, la pièce est à nouveau divisée. On y aménage le salon et la chambre de Madame Mère, qui furent ensuite ceux de l'Impératrice et devinrent, en 1836, le Cabinet de la reine Marie-Amélie et la chambre à coucher qu'elle partageait avec Louis-Philippe. En 1950, la pièce a retrouvé ses proportions d'origine grâce à la supression de la cloison. La balustrade a été rétablie. Le lit en bois doré avait été commandé pour la chambre de l'Empereur aux Tuileries. Les armes impériales qui ornaient le chevet furent remplacée par le chiffre de Louis XVIII, et en 1837 par celui de Louis-Philippe, qui fit en outre élargir le lit et l'envoya à Trianon. Le mobilier et la balustrade sont ceux que Marcion livra en 1809-1810 pour cette pièce. Sur une console à double face de Jacob-Desmalter est posé le service à thé en porcelaine de Sèvres de l'Impératrice Marie-Louise.

Le Salon des Glaces, situé à l'extrêmité gauche de la façade du Grand Trianon, sur les Jardins. Cabinet du Conseil de Louis XIV, la pièce reçut dès l'origine, son décor de glaces. En 1706, les hautes fenêtres, et une partie des miroirs, d'abord rectangulaires, furent cintrés. La pièce était alors devenue le Grand Cabinet du Dauphin, le roi s'étant fait aménager un appartement dans l'aile droite, pour se rapprocher de Madame de Maintenon. Cabinet du Conseil sous Louis XVI, Grand Cabinet de Madame Mère en 1805, puis de Marie-Louise en 1810, Louis-Philippe en fit à nouveau son Cabinet du Conseil. Le lampas bleu qui garnit les fenêtres, et dont les motifs évoquent les Quatre Parties du Monde, avait été commandé pour Marie-Antoinette: il fut acheté en 1805 par l'Empereur, au moment de l'installation de Madame Mère. Les sièges, transportés à Fontainebleau sous Louis-Philippe, et recouverts alors d'une même tapisserie, sont de Marcion et de Jacob-Desmalter. Celui-ci livra, en 1810, la table à dessiner et la travailleuse qu'on voit sur notre photo, ainsi qu'une « table-boîte à lettre », placée également dans la pièce. Le piano-forte a été livré, toujours en 1810, pour l'Impératrice Marie-Louise. Sur le guéridon de bronze doré, est posée une pendule en forme de corbeille de fleurs, dite « le Bouquet », dont le mouvement est signé « Lépine et Neveu » (1826).

Un entretien au magnétophone avec Gérald Van der Kemp

Suite de la page 2

V.D.K. La situation était assez confuse; il y avait un vaste musée d'histoire qui avait été remanié depuis Louis-Philippe, d'abord par Pierre de Nolhac, puis par Gaston Brière, enfin par Maurichéau-Baupré.

G.B. Pour la plupart des gens qui s'intéressent à Versailles sans être des spécialistes, tout paraît commencer à Nolhac.

V.D.K. C'est exact, tout commence à Nolhac quant à l'idée qu'on se fait de Versailles maintenant. C'est lui qui a redéfini le concept de Versailles pour les amateurs d'art du monde entier.

G.B. C'est lui, je crois, qui disait: « Ici le royaume se mire en son ouvrage ». Il a très fortement senti, ce qu'on avait quelque peu oublié jusqu'à lui, que Versailles est l'expression des mythes traditionnels de la Monarchie française.

V.D.K. Oui, pour tous maintenant, Versailles est le symbole de la civilisation chrétienne classique de l'Europe. Il n'en allait pas ainsi sous Louis-Philippe. A ses yeux, comme à ceux des amateurs de cette époque-là, Versailles était un musée national d'histoire. Louis-Philippe sauve Versailles de la destruction et en fait un musée consacré, selon l'inscription célèbre, « A toutes les gloires de la France ».

G.B. Il serait intéressant de remonter un petit peu plus haut. Nous avons le Versailles de l'Ancien Régime, nous avons le Versailles de la Révolution, nous avons celui de Napoléon et nous avons le Versailles...

V.D.K. Restauré par Louis XVIII.

G.B. Oui, j'allais dire le Versailles des Bourbons revenus, le Palais restauré par Louis XVIII et sauvé par Louis-Philippe de la destruction. Entre Louis XVIII et Louis-Philippe, qu'est-ce qui se passe? Je crois que les derniers Bourbons de la branche aînée y vont très peu.

V.D.K. Ils n'y vont pas. Le Palais a été vidé de son contenu par la Révolution. Mon illustre prédécesseur Lenoir, premier des Conservateurs des Musées de France, nommé par la Convention, réunit à Versailles tous les chefs-d'œuvre qu'il avait sauvés de la destruction dans les châteaux, les églises et fit du Palais un extraordinaire « Musée spécial de l'Ecole Française » qui fut ensuite absorbé par le Louvre. Tous les chefs-d'œuvre de la peinture, de la sculpture que Lenoir avait sauvés à Versailles furent transportés au Louvre avec le reste.

Sous Napoléon, Versailles eut une destinée singulière. Il aurait voulu en faire un palais résidentiel, mais un palais Empire, si bien qu'il a fait faire des plans à peu près tous les ans, pour transformer le palais XVII^e-XVIII^e en palais impérial, le parc y compris. Il voulait démolir les bassins faits par Louis XIV et les remplacer par le bassin d'Austerlitz, le bassin de Marengo, le bassin de ceci, de cela...

G.B. Il a été jusqu'où dans cette voie ?

V.D.K. Il n'a été nulle part: chaque année, il a du accorder des crédits pour restaurer les toitures, pour le mettre hors d'eau, etc... Mais il attendait toujours la fin de ses conquêtes, la tranquillité gouvernementale pour pouvoir méthodiquement accomplir son projet.

G.B. Donc, à Waterloo, où en est le Palais?

V.D.K. Versailles, c'est le palais abandonné par les Rois et vidé par la Révolution.

G.B. Mais où il y a tout de même eu des travaux accomplis sous l'Empire.

V.D.K. Des travaux de maintien.

G.B. Mais aussi, pour Madame Mère, l'aménagement de Trianon.

V.D.K. A Trianon, mais pas à Versailles. Pauline a habité le Petit Trianon, le Grand Trianon a été d'abord attribué à Madame Mère, puis au moment du mariage avec Marie-Louise, il a été restauré. Mais Versailles n'a pas été touché, il y a eu simplement des travaux conservatoires.

G.B. Alors, ces travaux conservatoires, probablement insuffisants...

V.D.K. Non, non, suffisants. Napoléon a accordé de grands crédits à cet effet.
Quand Louis XVIII est venu sur le trône, il a voulu, lui, habiter Versailles. On n'a pas de documents écrits, mais c'est si vrai qu'il a commandé la restauration de toutes les boiseries et de toutes les dorures. Il a voulu vraiment restaurer Versailles pour le rendre habitable. Nous pensons que c'est par crainte des réactions populaires qu'il n'est pas venu y résider. Charles X, par contre, voulait détruire Versailles qu'il détestait. Il aurait voulu faire du parc une sorte de Parc de Sceaux.

G.B. Versailles a peut-être été sauvé par la Révolution de Juillet...

V.D.K. Louis-Philippe en arrivant sur le trône a voulu sauver Versailles de la destruction. Il aimait beaucoup Versailles, c'est le souverain qui y est certainement venu le plus, puisque aussi bien, pendant tout son règne, il y est venu mille fois — ce qui est considérable au temps du carosse et du cheval! Deux ou trois ans après son accession au trône, il a fait voter à la Chambre une loi établissant à Versailles un musée dédié à toutes les gloires françaises. Il faisait là un coup politique, son pouvoir n'était pas tellement assuré: en consacrant Versailles à toutes les gloires nationales, il allait les familles politiques de l'époque: la républicaine, l'impériale, la royale. La loi ne fut votée qu'à six voix de majorité, en 1832, je crois.

G.B. Donc, tout au début du règne.

V.D.K. Tout au début du règne, il l'a inauguré en 1836. La science muséographique du XIX^e siècle dans toute l'Europe a été essayée, tentée, achevée à Versailles.

G.B. Et, pendant ce temps, qu'est-ce qui se passe avec l'aspect résidentiel de Versailles, où habite le Roi?

V.D.K. Alors, là, c'est terrible, c'est un massacre affreux. Louis-Philippe a habité Trianon, pas du tout Versailles. Il y avait à peine vécu sous l'Ancien Régime, il n'y a pas été sous son régime à lui. Quand il a voulu faire de Versailles un Musée, il a détruit les niveaux de la grande cour du palais, il a abaissé ceux de la Cour de Marbre et de la Cour Royale; il a mis la statue de Louis XIV au milieu de la cour, à la place de la grille. Il a détruit complètement les perspectives, et placé des statues de maréchaux sur toutes les balustrades. Il a en somme trahi complètement la pensée de Mansart et même de Gabriel — qui, lui-même, avait détruit la configuration de ce qu'on appelle le « côté ville ». A l'intérieur, Louis-Philippe ayant fait abaisser le niveau de la Cour de Marbre a été obligé de changer également les niveaux du rez-de-chaussée.

G.B. Donc, à la chute de Louis-Philippe, nous avons un Versailles qui est devenu un musée, fonction qu'il avait eue d'une manière toute différente sous l'Ancien Régime, quand des tableaux comme la Joconde se trouvaient dans les Grands Appartements auxquels le public avait facilement accès.

V.D.K. Cette fois, il s'agissait d'un immense Musée de l'Histoire de France dont beaucoup de toiles étaient des chefs-d'œuvre qui ont été récupérés ensuite par le Louvre.

G.B. Et en même temps, si je comprends bien, un Versailles dévasté...

V.D.K. Un Versailles dévasté dans le sens où nous l'entendons aujourd'hui. Les Appartements des Princes dans l'aile du Midi ont été complètement détruits, toutes les boiseries ont été mises dans des réserves en ville. Les Appartements des gens de la Cour dans l'aile du Nord ont été détruits aussi, les Appartements du rez-de-chaussée, de Mesdames, du Dauphin et de la Dauphine pratiquement détruits également. On avait transformé tout cela en salles de musée. Louis-Philippe n'avait conservé, sans doute par respect de son passé, de ses ancêtres, que les Grands Appartements du Roi et de la Reine, la Galerie des Glaces et la Chapelle. Complètement vidés, les Petits Appartements conservent pourtant leurs boiseries.

G.B. Passons sur la Seconde République qui ne dure pas longtemps. Qu'a fait Napoléon III?

V.D.K. Sous Napoléon III, Versailles a eu un conservateur très éminent qui s'appelait Soulié. Nous nous servons encore constamment du catalogue qu'il avait dressé, bien que certaines œuvres ne soient plus là. C'était un homme extraordinairement précis qui a fait un magnifique travail.

G.B. Comment se fait-il que certaines œuvres décrites au catalogue de Soulié ne soient plus à Versailles?

V.D.K. Parce qu'à la fin du XIX^e, le Louvre a demandé beaucoup de peintures, le « Sacre » de David, par exemple, est parti à la fin du siècle, « l'Entrée des Croisés à Constantinople » de Delacroix également, certains tableaux du XVI^e et des statues.

G.B. En d'autres termes, dès le Second Empire et au début de la Troisième République, on ne retenait plus du tout les idées qui avaient présidé sous Louis-Philippe à la fondation du Musée des gloires nationales.

V.D.K. C'est-à-dire que le Louvre, musée de chefs-d'œuvre, voulait présenter tous ceux des collections françaises en ne laissant à Versailles que les œuvres illustrant l'histoire de la France.

G.B. Est-ce que ce n'est pas vers ce moment-là que l'influence de Pierre de Nolhac commence à se faire sentir?

V.D.K. Oui, il a fait à Versailles toute sa carrière commencée avant la guerre de 1914 et poursuivie jusqu'à très peu d'années avant celle de 40. C'était un homme érudit, savant et un bon écrivain. Pierre de Nolhac s'est attaché avant tout à ressusciter l'histoire de Versailles, non seulement l'histoire du bâtiment, mais l'histoire des gens qui y avaient habité. Il y a sans doute là une part d'influence Goncourt.

G.B. Oui, il est évident que vers 1860, on commence à s'intéresser au XVIII^e beaucoup plus qu'on ne s'y était intéressé pendant la première partie du siècle. Le Cousin Pons était un malheureux précurseur mais, quelques années

plus tard, la vogue de cette époque pointe. Eugénie, par exemple, avait une passion pour le XVIII[e].

V.d.K. La preuve en est que c'est Eugénie qui a fait la première exposition de Marie-Antoinette au Petit Trianon et que ce que nous avons maintenant au Petit Trianon vient d'elle.

G.B. L'œuvre de Nolhac s'est poursuivie presque jusqu'à notre temps?

V.d.K. Il a déterré en somme l'histoire de tous les princes et princesses qui ont vécu à Versailles et à Trianon et il en a fait une chronique extrêmement savante et très bien écrite. Tout cela a intéressé le public, ses livres ont connu une grande diffusion. Il a fait des recherches considérables dans les sources écrites; il allait tous les jours à Paris travailler aux Archives. Nolhac a fait l'histoire du bâtiment, c'est le premier conservateur français qui se soit attaché à l'histoire de l'édifice dont il avait la charge. Il a fait paraître trois volumes essentiels pour l'histoire du bâtiment sous l'Ancien Régime. Après lui, bien entendu, d'autres conservateurs, d'autres savants ont trouvé des détails qu'il n'avait pas pu découvrir en une vie d'homme. Mais c'est lui en somme qui a dégagé l'idée — maintenant familière — que, connaissant l'histoire d'un Palais, on pouvait faire revivre celui-ci en replaçant les objets, les peintures, les tissus, etc... tels qu'ils étaient au XVII[e] ou au XVIII[e] siècles. Lui-même n'y a pas pensé, il s'occupait uniquement des peintures et ne s'intéressait pas du tout à la restitution des états anciens. Mais, c'est lui qui en a donné l'idée.

G.B. Et qu'est-ce qu'il a pu faire en ce qui concerne la restauration des bâtiments et leur entretien?

V.d.K. Hélas rien parce qu'à cette époque-là, les pouvoirs publics ne s'occupaient guère des bâtiments français. La Direction de l'Architecture n'ayant que peu de crédits pouvait seulement faire les réparations les plus urgentes.

G.B. Donc, quand arrive la seconde guerre mondiale, Versailles est une admirable coquille mais une coquille usée. Et où en sont les choses au lendemain de la guerre quand vous rejoignez M. Maurricheau-Baupré?

V.d.K. La coquille était usée, mais elle aurait pu l'être bien plus si, vers 1925, le vieux John D. Rockefeller n'avait donné l'équivalent d'un million de dollars d'aujourd'hui pour restaurer les toitures de la Galerie des Glaces, le Hameau de Marie-Antoinette, le petit théâtre de la Reine à Trianon et les statues du parc. Dès le début des années 20, l'état de délabrement des bâtiments préoccupait bien des gens. Il n'y avait pas beaucoup d'argent dans les caisses et on n'avait pas songé avant la deuxième guerre mondiale à enrichir sérieusement les collections de Versailles. Il y a eu des donateurs évidemment, il y a eu aussi certains achats.

G.B. Pouvez-vous en citer de remarquables?

V.d.K. Eh bien, il y a eu une très jolie console acquise par M. Brière avant la guerre; elle est dans le Cabinet de la Méridienne. C'est un meuble ravissant. Il y a eu d'autres choses comme cela, mais un enrichissement extrêmement modeste au fond. Avant la guerre tout de même, Gaston Brière qui, comme vous savez, est mort maintenant, a voulu retrouver des dessus de portes et des boiseries qui avaient disparu. C'était un grand érudit et il en a récupéré un nombre considérable. Nolhac auparavant avait en somme redécouvert Nattier, c'est lui qui a réexposé les Nattier que nous avons. Vous savez que nous possédons la plus grande collection de Nattier du monde. Les galeries de l'histoire du XVII[e] français, c'est-à-dire de Louis XIV, ont été l'œuvre de Gaston Brière, poursuivie plus tard par Maurricheau-Baupré. Ainsi, on arrive à la deuxième guerre. Il y a alors à Versailles un conservateur qui a témoigné de beaucoup de courage, M. Ladoué qui a défendu seul le Palais. Tout le monde était parti, il n'y avait plus de pompiers, il n'y avait plus personne. Ladoué est resté, c'est lui qui a accueilli — si l'on peut dire — les Allemands, leur défendant d'entrer. Après Ladoué qui est resté très peu de temps est venu M. Maurricheau-Baupré. Son goût le portait vers la restitution des états anciens et il a senti que c'était aussi le désir du public. Il a poursuivi avec très peu d'argent l'organisation des galeries des XVII[e] et XVIII[e] siècles, et il a fait quelques études pour Trianon — que nous n'avons pas d'ailleurs dans nos dossiers. Il a séduit la Chambre des Soyeux de Lyon et vers 1949, il a conclu une entente avec elle. Il avait identifié des échantillons de soierie de l'alcôve du lit de Marie-Antoinette, et il a fait refaire l'alcôve telle qu'elle était à l'époque de la Reine. C'était là une orientation nouvelle. L'alcôve a été présentée en 1951 je crois. Juste avant la mort de Maurricheau-Baupré, en 1953, j'avais obtenu d'un de mes meilleurs amis, Arturo Lopez Willshaw, une donation de vingt-cinq mille dollars pour restituer les tissus de la Chambre du Roi. A la mort de Maurricheau-Baupré, le travail était commencé depuis quelques semaines. Vous voyez que Nolhac, Pératé, Brière, Ladoué, Maurricheau-Baupré, tous mes prédécesseurs ont été peu à peu portés vers la tendance qui s'exprime actuellement.

G.B. C'est-à-dire vers la restitution de ce qui était devenu vers le milieu du XIX[e] siècle un monde inconnu. Il a fallu l'immense travail de défrichage pratiqué dans les archives par Nolhac pour que reprenne la courbe ascendante qui nous a conduits à la connaissance du monde de Versailles.

V.d.K. C'est cela, absolument.

G.B. Alors, quelle était la situation en 1953 quand vous vous êtes retrouvé conservateur en chef du Palais?

V.d.K. Je me suis trouvé devant un musée en très mauvais état. Le bâtiment, n'en parlons pas, il y avait des tas de sciure dans toutes les salles, il pleuvait partout, les peintures qui avaient souffert du manque de chauffage pendant la guerre, étaient extrêmement abîmées. Tout cela était mal présenté, pas par manque de goût, mais simplement par manque d'argent. Un homme est alors arrivé au pouvoir comme Secrétaire d'Etat aux Beaux-arts, André Cornu.

G.B. En quelle année? 54, 55?

V.d.K. En 53. Il a fondé exactement au moment de la mort de Maurricheau-Baupré la « Sauvegarde de Versailles ». Pour cela, il a fallu une loi qui prévoyait un milliard de francs par an pendant cinq ans pour sauver le Palais. Ce milliard était destiné nécessairement beaucoup plus aux Services d'Architecture qu'aux Services du Musée, mais André Cornu était un homme extrêmement prévoyant et il avait décidé qu'une certaine somme serait attribuée chaque année au Musée. Cette somme était peu de choses, une cinquantaine de millions, et même pas ça, au début, ç'a été trente. Sur un milliard, vous voyez le pourcentage; je crois qu'il faut tout de même le noter, les Musées Nationaux sont beaucoup plus pauvres...

G.B. Que les Services d'Architecture.

V.d.K. Oui, alors que sous les rois, le décor coûtait aussi cher que l'architecture, sinon davantage. Nous avons renversé les valeurs et c'est dommage dans des palais comme Versailles, Chambord, Fontainebleau, Compiègne, etc.

G.B. Bien sûr. Est-ce qu'on ne peut pas dire qu'un des aspects de votre œuvre consiste précisément à tenter de renverser la vapeur dans toute la mesure du possible?

V.d.K. J'ai travaillé à cela avec acharnement; j'ai vraiment fait le siège de mes directeurs, de mes ministres successifs, jusqu'à Malraux qui s'est tout à fait enthousiasmé lui aussi pour la cause de Versailles. Les milieux officiels ont été de plus en plus convaincus qu'il fallait de l'argent aussi du côté des musées pour présenter dignement des intérieurs qui, après tout, valent par eux-mêmes et sont remarqués immédiatement par le public.

G.B. Donc, si je comprends bien, une double tâche: rendre aux intérieurs de Versailles leur aspect et leur noblesse primitive et d'autre part, un problème de muséologie, celui qui concerne le musée datant du XIX[e] siècle.

V.d.K. Il y avait deux points de vue qu'il fallait concilier et c'est un problème quasi insoluble. J'ai essayé de le faire, je ne dis pas que j'ai réussi, je ne crois pas non plus m'être trompé. J'ai tenté de remettre en ordre le Musée d'Histoire de France. Vous verrez par exemple l'année prochaine les dernières galeries Empire remises au point et présentées comme les salles de la Révolution et du Premier Empire il y a quelques années, qui d'ailleurs ont...

G.B. ... été montrées dans L'Œil.

V.d.K. J'ai essayé de concilier dans le Musée d'Histoire de France le côté palais et le côté musée. Comment ai-je fait pour cela? Eh bien, lorsque Louis-Philippe faisait son Musée d'Histoire de France, il n'hésitait pas, quand il s'agissait du portrait de Clovis, à le commander à un peintre contemporain, si bien que Delaroche, Ary Schaeffer, etc., Delacroix aussi d'ailleurs, ont travaillé pour Louis-Philippe refaisant les batailles de Tolbiac et autres. Le difficile à Versailles, c'était de concilier dans un musée moderne, séduisant pour le grand public et l'amateur d'art, satisfaisant pour l'historien, le côté résidence royale et le côté Musée d'Histoire de France qui sont au fond deux choses pouvant se compléter mais essentiellement différentes. Qu'ai-je fait? Le corps central du château pouvait être restitué en s'appuyant sur des archives, en retrouvant les meubles, les tapisseries ou les tableaux disparus. Ces restitutions, nous en parlerons plus tard, posent de graves problèmes. Finissons-en d'abord avec le côté Musée d'Histoire de France.
Dans les ailes où le souvenir de Louis-Philippe est évoqué par la Galerie des Batailles, les salles des Croisades, de la Conquête de l'Algérie, etc., j'ai voulu, tout en gardant certaines salles conservées depuis Louis-Philippe, évoquer les gloires historiques de la France en réexposant les tableaux rassemblés là par Louis-Philippe, mais d'une façon un peu différente. J'ai présenté déjà les salles du XVII[e] siècle, celles du XVIII[e] au rez-de-chaussée du corps central, celles de Napoléon I[er], début XIX[e] par conséquent, dans les attiques du Midi, l'attique Chimay. Je vais continuer d'ailleurs l'histoire de Napoléon cette année, en terminant cette attique du Midi où la dernière salle sera consacrée à Sainte-Hélène. Je passerai alors dans l'attique du Nord, où j'exposerai, vraisemblablement dans deux ou trois ans, les règnes de Louis XVIII, Charles X, Louis-Philippe et Napoléon III. Je m'arrêterai peu après 70 pour la raison suivante, c'est qu'il n'y a plus de peintres de batailles ou d'histoire après la fin du XIX[e] siècle. J'ai voulu qu'il n'y ait pas de hiatus entre les salles du musée et les salles du palais.

G.B. Comment avez-vous fait pour cela?

V.d.K. Eh bien, pour les salles de l'Empire par exemple, j'ai voulu replonger les toiles dans le milieu où elles étaient nées ou bien où elles auraient pu naître. J'ai tapissé les murs de cotons faits à Mulhouse, donnés par le directeur de la société Taco à notre musée. J'ai voulu montrer sur les murs des tissus napoléoniens commandés par l'Empereur pour ses différents palais. Sur ces tissus, j'ai présenté des tableaux

absolument contemporains des faits représentés, tableaux qui avaient été commandés aux services topographiques de l'armée, par Napoléon Ier, par les princes et les maréchaux qui l'entouraient, par ses sœurs. J'ai voulu que ces toiles soient bordées de bordures Empire et, comme je ne les avais pas, je les ai fait faire. J'ai acheté du bois, je l'ai fait sécher dans mes salles et j'ai fait décorer ce bois-là avec des palmettes ou des attributs Empire; tout cela a été doré, si bien que lorsqu'on arrive dans ces salles, on est plongé dans une atmosphère de palais. Les tissus des fonds vous donnent un coloris qui était à la mode à cette époque-là, les bordures sont dans le style des peintures et celles-ci par conséquent vivent et respirent à l'aise. Comme ces peintures étaient présentées à l'origine dans des Palais impériaux, il y a là quelque chose donnant une atmosphère vivante qui est beaucoup plus dans l'esprit de Versailles que si ces toiles étaient présentées sur des murs peints en blanc.

G. B. Parallèlement aux salles de musée proprement dites, vous avez fait un effort considérable, d'une part pour rendre à leur destination primitive les pièces qui avaient été reprises pour le musée par Louis-Philippe, et ensuite pour donner à ces salles ou à ces salons le caractère qu'ils avaient jadis.

V.d.K. J'ai essayé de le faire. Par exemple, au corps central du rez-de-chaussée, j'ai ouvert l'année dernière une vingtaine de salles. Celles-ci étaient autrefois les salons et les chambres du Dauphin, de la Dauphine, de Mesdames de France, etc., et même des Petits Appartements privés de Marie-Antoinette. Dans ces salles-là, il fallait que j'expose toute l'histoire du XVIIIe siècle, en commençant par le Sacre de Louis XV et en terminant par la Révolution française. J'ai essayé — et c'est très difficile — de montrer les peintures, du XVIIIe cette fois, toutes restaurées, bien bordées et présentées sur des jolis tissus. J'ai essayé de les accrocher dans un ordre chronologique, mais harmonieux tout de même. C'est très important aussi la manière d'accrocher les tableaux de façon que le salon paraisse élégant et séduisant pour le public. J'ai voulu suivre, autant que faire se peut, l'histoire du XVIIIe siècle, tout en essayant de présenter les tableaux dans les salles qui avaient été habitées par les personnages représentés dans ces tableaux. Dans le bas, au rez-de-chaussée du corps central, il est quasiment impossible de restituer les états anciens. Nous avons quelques inventaires incomplets, nous n'avons pas les meubles, mais nous pouvons, grâce aux tableaux, évoquer les personnages qui ont habité là; si bien que Marie-Antoinette, par exemple, et Louis XVI occupent l'emplacement des Petits Appartements de la reine au rez-de-chaussée, avec différents meubles qui ont appartenu à Marie-Antoinette et à la Comtesse de Provence, sa belle-sœur. J'ai donc essayé d'évoquer les personnages dans les salles habitées par eux. J'aurais voulu que le décor fût plus luxueux, mais, tel qu'il est, il évoque tout de même très bien un château habité par des princes dans le courant du XVIIIe siècle. Je crois qu'on ne pouvait sans doute pas aller beaucoup plus loin avec les capitaux dont je disposais.

G. B. Mais, il y a d'autres pièces où le XVIIIe est présent avec une intensité particulière, par exemple, les appartements de Madame du Barry. Quelles vicissitudes ces pièces avaient-elles connues, dans quel état étaient-elles, il y a vingt ans?

V.d.K. Dans un état abominable. Elles ont été habitées par beaucoup de gens au XIXe siècle. Vous savez qu'après 70, l'Assemblée Nationale a été installée au Palais; tous ces petits appartements ont subi bien des dégâts, il y a eu des portes arrachées, on a repeint les boiseries mille et mille fois. Mais, j'en reviens toujours au Musée d'Histoire de France. Au rez-de-chaussée, vous avez pu voir une salle qui était la chambre à coucher du Dauphin. Là, deux de mes amis, le comte de Boisrouvray et sa fille Albina ont voulu, en souvenir de la comtesse, me permettre d'évoquer une chambre à coucher princière du XVIIIe siècle.

G. B. Tout à l'heure, vous parliez d'une société commerciale de textiles; vous citez maintenant des personnes privées qui ont contribué aux travaux d'aménagement de Versailles par des dons en nature ou, j'imagine, en espèces...

V.d.K. Je me suis attaché depuis toujours à persuader mes amis français et étrangers de s'intéresser matériellement et vigoureusement au réameublement de Versailles et à la restitution du luxe versaillais. Je dois dire que, dans cet ordre d'idées, j'ai eu des réussites assez sensationnelles. Pour ne citer que quelques noms, les David Rockefeller, par exemple, m'ont donné un tapis fait par la reine Marie-Antoinette dans sa prison et par Madame Elisabeth. Madame Arturo Lopez, en souvenir de son mari, m'a donné sous réserve d'usufruit un certain nombre de très beaux meubles des XVIIe et XVIIIe français. Les Rothschild, les Patiño, Alexis de Rédé, Henri Samuel, Charles Zieseniss, César de Haucke, Barbara Hutton, Mme Bemberg, Mme Albert Lasker enfin, etc., m'ont aidé en me donnant, l'un une commode venant de Versailles, l'autre des meubles princiers, afin d'enrichir les collections versaillaises qui étaient extrêmement pauvres.

G. B. Est-ce que vous ne diriez pas que Versailles est sans doute le seul palais ou musée français autour duquel un si grand mouvement d'apports internationaux se soit fait depuis une quinzaine d'années?

V.d.K. Ça n'est pas douteux. C'est si vrai que quand Gaston Brière a été fait Commandeur de la Légion d'Honneur, il a prononcé un discours en se tournant vers moi. Il y affirma que les enrichissements de Versailles avaient été plus considérables depuis 1953 que de Louis-Philippe à cette date.

G. B. Je voudrais vous interroger maintenant sur un problème connexe à celui dont nous venons de parler. C'est ceci: Versailles a été le théâtre de la plus grande vente publique qu'on ait connue, la dispersion des objets et des meubles a duré pendant des mois sous la Révolution. Un très grand nombre des pièces achetées l'ont été par des étrangers, des Anglais en particulier. Le mobilier du Palais se trouve hors de Versailles et très souvent hors de France. Dans quelle mesure peut-on espérer le récupérer?

V.d.K. En effet, il se trouve pour la plus grande partie en Angleterre. Avec les meubles de Buckhingham Palace, par exemple, on pourrait presque réinstaller le corps central du château. Il y a aussi beaucoup de meubles et d'objets à la Collection Wallace, à Waddesdon Manor et dans certains châteaux appartenant à des particuliers. Il y a des trésors en Angleterre que nous ne retrouverons jamais puisqu'ils appartiennent maintenant au National Trust, aux Musées ou à la Couronne. Il n'est pas possible de remettre la main dessus et, puisque vous voulez en arriver, en quittant le Musée d'Histoire, à la restitution des états anciens à Versailles, il y a là un problème atroce. Comment remeubler, comment restituer les états anciens? Les solutions seront toujours boiteuses parce que nous ne retrouverons jamais l'état ancien, jamais. Mais on peut à mon avis, grâce à deux ou trois meubles qui s'y trouvaient, recréer dans une salle le climat du temps. A l'aide de ces deux ou trois meubles, le visiteur peut s'imaginer ce qu'était le reste. Aller beaucoup plus loin, c'est difficile. C'est ainsi que pour citer un exemple, dans le Salon des Jeux de Louis XVI, la boiserie existe, la cheminée n'existe plus, on porte l'a remplacée. Les tableaux, je les ai dans mon Musée, ce sont de magnifiques gouaches de Van Blarenberghe représentant les batailles de Louis XV; je les ai remises en place. Deux encoignures commandées par Louis XVI pour ce Salon des Jeux ont été retrouvées à l'Hôtel Drouot où je les ai achetées. Ensuite, vous vous en souvenez, il y a eu au Musée des Arts Décoratifs une très belle exposition d'ébénisterie. Là, j'ai retrouvé la troisième encoignure qui appartenait à un Monsieur Alquié, descendant du Président du Tribunal Révolutionnaire de Versailles. J'ai été le voir, il n'a pas voulu d'abord me la vendre et il m'a dit que son frère avait la quatrième. J'ai obtenu de l'argent d'amis américains, de l'Ambassadeur David Bruce, de Douglas Dillon, lui aussi ancien ambassadeur à Paris, et j'ai pu racheter ces deux encoignures au bout de deux ans de négociations. Les quatre encoignures maintenant sont là. Deux chaises de ce Salon des Jeux, ravissantes mais dédorées, avaient été rattrapées en douane dans les années 52 ou 53. Elles ont été rachetées à ce moment-là. J'avais donc deux chaises. Puis, avant la vente de la Princesse Murat, Charles de Noailles, membre du Conseil des Musées, me signale qu'elle avait des chaises de Versailles. Je vais voir l'appartement et je retrouve là dix chaises du Salon des Jeux du Roi. Je fais le siège de la famille Murat, qui m'honore de son amitié. On ne peut pas me donner les chaises à cause d'héritiers mineurs, mais je reçois la caution morale de la famille. Je vais faire une tournée d'antiquaires à Paris pour leur demander de ne pas pousser à la vente, je vais à Londres en faire autant, je vais à New York et à Palm Beach — et bien m'en a pris, car un ordre était donné là-bas pour acheter à tout prix. Je persuade tous les amateurs de ne pas enchérir sur Versailles. Ensuite, j'écris à de bons amis pour leur demander de m'acheter chacun une chaise. Quant je suis arrivé en salle de vente pour pousser l'enchère, personne n'a enchéri sur Versailles et j'ai eu les chaises au prix de départ. Si bien que j'ai maintenant douze chaises du Salon des Jeux du Roi, que les mêmes donateurs ont voulu garnir d'après les inventaires telles qu'elles étaient jadis, en brocart à fils d'or. Le Salon des Jeux comporte donc maintenant quatre encoignures, les gouaches de Van Blarenberghe, la plus grande partie des boiseries et douze chaises.

G. B. Sur combien?

V.d.K. Sur 36. Je n'ai pas non plus les tables de jeux, mais j'ai là une table qui répond à la description de l'inventaire et j'ai tout de même par conséquent de quoi évoquer d'une façon substantielle et luxueuse un Salon des Jeux sous Louis XVI. Le visiteur n'est pas un imbécile, il peut très bien, grâce à l'ameublement authentique de cette salle, s'imaginer ce qu'était le reste.

G. B. Il s'agit là, en effet, d'un cas très favorable...

V.d.K. Cela dit, c'était vide en 53.

G. B. Vous êtes-vous posé le problème de la copie possible des chaises qui manquent?

V.d.K. Et bien là, nous arrivons à la théorie d'un de mes collègues, Pierre Verlet, qui n'a cessé de faire des polémiques à ce sujet depuis que je suis conservateur en chef à Versailles. Lui prétend qu'il faut copier et qu'ainsi nous pourrions évoquer beaucoup mieux la demeure royale de jadis qu'en récupérant certains meubles et en n'ayant pas les autres. Je réponds ceci: M. Verlet a peut-être raison théoriquement, mais quel parti va-t-on prendre? Celui de Louis XIV, celui de la Duchesse de Bourgogne, celui de Louis XV enfant, celui de Louis XV en 1740, celui de Louis XV à la fin de son

règne, celui de Marie-Antoinette? De quel Versailles parle-t-on? Va-t-on vouloir restituer le Versailles de Louis XIV par exemple? Alors que fera-t-on des salles qui ont été tranformées par Marie-Antoinette? Il faut donc pour chaque salle prendre un parti différent. Je prends le parti d'agir en fonction de ce qui est possible grâce, quand c'est le cas, à la possession de l'inventaire et de certains meubles de cet inventaire. Un bâtiment vieillit et se transforme, il faut donc pas possible d'aboutir jamais à une restitution exacte. De plus, on n'aura pas non plus les personnages qui y vivaient, on n'aura pas les Suisses qui dormaient derrière les paravents, les allées et venues du personnel, des visiteurs, des gens de la Cour...

G. B. Je voudrais vous faire préciser votre conception du problème de la copie qui est évidemment un des aspects essentiels du problème de la restauration. Il vous arrive, n'est-ce pas, de recourir à la copie? Dans quel cas cela vous paraît-il légitime?

V.d.K. Et bien voilà, le problème de la copie est le suivant: si on veut comme l'aimerait Pierre Verlet copier les grands meubles royaux qui se trouvent par exemple à la Wallace Collection, au Louvre, ou dans de grandes collections, la copie coûtera beaucoup plus cher que l'original, car copier un bureau comme le bureau du Roi de Riesener ou le meuble à bijoux de la Comtesse d'Artois, c'est vraiment aller vers une aventure financière dont je ne me sens pas capable d'assumer les risques et les responsabilités. Pourquoi? Parce que j'estime qu'une copie date toujours. Puis-je dépenser l'argent de l'Etat à faire des copies qu'on désignera comme copies 1960 dans cinquante ans? Si on copiait par exemple le bureau du Roi, à condition qu'on puisse faire encore aujourd'hui ses plaques de Sèvres en façon de Wedgwood — ce qui n'est pas sûr du tout — les bronzes, l'ébénisterie, l'extraordinaire travail d'horlogerie qu'il y a à l'intérieur, je verrais ce bureau-là entre 35 et 45 millions d'anciens francs, peut-être plus. Imaginez le prix que coûteraient maintenant certains petits meubles de Carlin dont les bronzes sont une véritable bijouterie. Cela n'est pas pensable, non seulement ces copies dateraient, non seulement elles coûteraient très cher — alors que le prix d'un original en salle de vente n'est souvent pas plus élevé qu'une bonne copie — mais elles manqueraient de cette « aura » de l'original qu'une copie ne possèdera jamais. En mettant systématiquement des meubles faux dans Versailles, on induirait le public dans une erreur terrible, il ne saurait plus distinguer l'authentique de la copie. Mais il n'y a jamais de règle absolue. Une copie est légitime lorsqu'il s'agit d'un objet courant. Je m'explique, admettons que j'ai deux banquettes et qu'il m'en faille quatre pour garnir une antichambre, je trouve qu'il n'est pas déshonorant de faire copier ces deux autres banquettes. Admettons que j'ai à Lyon l'échantillon d'une très belle soierie royale du XVIII[e] siècle, j'estime qu'il est légitime, comme Maurícheau-Baupré l'a fait dans la Chambre de la Reine et comme je continue à le faire moi-même, de copier cette soierie. Pourquoi? Parce que ce tissu n'est pas lui-même une œuvre originale, il a été fait sur un carton que l'on possède encore, avec des métiers Jacquard que l'on possède aussi, il est refait maintenant avec les mêmes moyens manuels. J'irai même plus loin, une tapisserie des Gobelins actuelle copiée d'après une tapisserie Louis XIV pour moi serait valable.

G. B. Je voudrais vous arrêter là pour vous poser une question. Dans quelle mesure est-ce que les artisans contemporains, les ouvriers soyeux, les passementiers, sont capables de réaliser ce qui a été fait jadis?

V.d.K. Ils ont eu au début de grandes difficultés surtout pour les brocarts à fils de métal, mais ils sont aussi habiles qu'au XVII[e] et au XVIII[e] ou à l'époque napoléonienne. On peut parfaitement refaire des tapis, refaire des tapisseries. Au Mobilier National, par exemple, les tapisseries et les tapis qu'ils font sont parfaits. Refaire des soieries est possible avec un sentiment de perfection artisanale et un sentiment de vérité absolu.

G. B. Donc, en matière de tissus, c'est-à-dire en matière d'objets manufacturés, vous estimez que la copie — et ce n'est pas à vrai dire une copie — est parfaitement légitime. Dans le domaine de l'ébénisterie, apparier un tabouret ou une banquette courants est, selon vous, légitime également. Dans le domaine des bronzes, je pense qu'il vous paraît en aller de même lorsqu'il ne s'agit pas de l'œuvre d'un artiste comme Gouthière par exemple. Quand on a à faire à une œuvre d'art de cette nature, cela devient beaucoup plus difficile.

V.d.K. A Trianon et à Versailles, quand sur un meuble manque une poignée ou une serrure et que les autres serrures existent, il y a des artisans comme Toulouse à Paris, par exemple, qui refont la même serrure de façon parfaite. Cela coûte cher, mais il faut le faire. Refaire tout un meuble, tout un grand meuble français, là je dois dire que j'aurais très peur.

G. B. J'imagine que votre position est aussi rigoureuse lorsqu'il s'agit de tableaux.

V.d.K. Bien sûr. Quand la République de Venise offrit le « Repas chez Simon » de Véronèse à Louis XIV, celui-ci eut le projet d'organiser autour de l'immense tableau un Salon qui lui servirait de cadre. Le projet a été exécuté sous Louis XV par Robert de Cotte et le peintre Lemoyne. Les marbres ont été choisis par rapport au tableau, le plafond a été peint en harmonie avec lui. Tous mes prédécesseurs ont voulu récupérer ce tableau qui était au Louvre, aucun n'y a réussi et j'ai eu la chance de pouvoir le faire, appuyé d'ailleurs en cela par André Malraux. Bien souvent, avant sa récupération, on m'a dit: « Mais pourquoi ne le faites-vous pas copier? Il y a de très bons copistes, faites-le copier et au lieu d'avoir un « Passage du Rhin » par Franque qui date du XIX[e] et qui est vraiment une tache d'encre, vous aurez tout de même quelque chose de satisfaisant. » Je me suis toujours refusé à demander des crédits pour le copier, car une copie, surtout en peinture, vous savez mieux que personne ce que cela donne. Mettre une copie dans ce salon où tout est original et a été fait par les plus grands maîtres, ce serait trahir Véronèse, Lemoyne, Robert de Cotte, etc.

G. B. A tout prendre, il valait mieux garder le « Passage du Rhin ».

V.d.K. Ce que j'ai fait jusqu'au moment où j'ai pu remettre le Véronèse en place. En face de celui-ci, sur la cheminée, il y a un autre tableau dû au même peintre, « Eliézer et Rébecca ». Il avait été récupéré par mon prédécesseur, M. Brière, mais on ne l'avait pas mis là parce qu'il n'était pas à la taille. A sa place, il y avait un grand Louis XIV à cheval de Mignard. « Eliézer et Rébecca » avait été coupé aux deux tiers, il fallait refaire le ciel et les arbres. Un jour, à la Nationale, en ouvrant un livre de gravures, j'ai retrouvé la gravure du tableau. Grâce à cela, j'ai pu faire refaire le tiers qui manque. Là évidemment, j'ai un tiers qui est une copie, mais, tout de même, j'ai les deux bons tiers qui sont de Véronèse et la salle est restaurée d'une façon admirable par les soins de mon ami Marc Saltet qui a fait là un travail merveilleux. Voilà donc des exemples de restitution. Evidemment, le problème de la copie est extrêmement complexe. On a vraiment très vite fait de vous dire: « Mais avec tout l'argent que vous avez eu, vous auriez pu faire des copies de tout ce qui manque à Versailles ». Mais non, j'ai eu si peu d'argent que j'aurais pu faire très peu de copies et que j'ai beaucoup mieux fait de récupérer dans les collections du Musée du Louvre des meubles authentiques comme le bureau du roi par exemple. Ce bureau du roi, revenu du Louvre — ce qui a fait pousser les hauts cris au Conservateur des Objets d'art à l'époque — m'a permis de récupérer ensuite grâce au Ministre de l'Education Nationale actuel, M. Christian Fouchet, le médailler original et les deux encoignures de cette chambre. Cela m'a permis également de récupérer les quatre chaises de Foliot qui étaient dans cet appartement et que je n'aurais jamais pu avoir si j'avais fait faire une copie. Cela m'a permis de reprendre aux Arts et Métiers la pendule qui avait été commandée pour la cheminée de la Chambre du Roi, si bien que j'ai aujourd'hui une grande partie de l'ensemble original dont le roi était entouré dans son bureau. Une copie n'aurait jamais donné l'atmosphère qui existe maintenant dans ce Salon qui est l'un des exemples les plus extraordinaires de restitution qu'on ait pu faire en France et même en Europe.

G. B. Tout cela venant de différents musées ou palais nationaux.

V.d.K. Bien sûr.

G. B. Si je ne me trompe pas, vous êtes en train de travailler à la Chambre de la Reine et d'après ce que je crois savoir, il s'agira là d'un autre travail de recréation extrêmement important.

V.d.K. Je crois que le résultat va être admirable. Là, toutes les théories se sont affrontées, il a fallu plonger. M[lle] Jallut, qui est spécialiste de la fin du XVIII[e] siècle, avait fait des études sur les inventaires de la Chambre de la Reine du temps de Marie Leczinska et surtout du temps de Marie-Antoinette. C'était dans les années 50, à l'époque justement où mon prédécesseur Maurícheau-Baupré, ayant retrouvé et identifié les tissus de l'alcôve, voulait les faire refaire à Lyon. C'était le moment aussi où Barbara Hutton m'avait donné le tapis de Savonnerie commandé par Marie Leczinska pour cette chambre-là. Ensuite, quelques années se sont passées et nous étions déjà très contents du résultat, les boiseries qui étaient dans les caves ayant été remises par André Japy où elles se trouvaient. Il avait d'ailleurs refait presque entièrement quelques morceaux de panneaux qui avaient disparu, si bien que là aussi, il y avait copie insérée dans les originaux des boiseries. La Chambre satisfaisait pourtant les amateurs et les historiens qui la voyaient. Je suis allé plus loin que mon prédécesseur Maurícheau-Baupré. Cette chambre avait retrouvé les tissus de son alcôve exécutés à Lyon et évoquait par conséquent déjà ce que Marie-Antoinette avait vu le 6 octobre en partant pour Paris. Mais le lit manquait, or nous en avions des descriptions d'inventaires et nous avions les dessins aquarellés des soieries brodées à la main. J'ai donc fait faire une maquette photographique de ces dessins avec les dimensions du lit données par l'inventaire. Je suis parti avec cela à New York en 1957, à mes frais; j'ai été voir là-bas tous mes amis qui avaient un peu d'argent et qui auraient pu m'aider. Finalement, avant de partir, je suis tombé chez M. Rush Kress qui m'avait déjà prêté à l'exposition de Marie-Antoinette de très beaux meubles provenant du Duc de Penthièvre, qui sont maintenant au Metropolitan Museum.

Après un déjeuner, je lui ai montré cette maquette comme je l'avais fait un petit peu partout et il m'a demandé ce qu'il en coûterait de l'exécuter à grandeur. Je lui ai dit le prix et j'ai cru revenir à Versailles bredouille. Un mois après mon retour, M. Kress m'a envoyé un chèque de cent cinquante mille dollars pour exécuter les broderies du lit. Je les ai fait faire par la maison Brocard de Paris, où l'on brode

admirablement bien dans la tradition du XVIII^e. Je n'avais pas vu assez loin puisque nous n'avions pas les bois du lit. Là, j'ai dû prendre un parti. Lequel? Faire le lit uniquement avec des broderies sur des bâtis en bois qui ne se verraient pas? Nous aurions eu certainement un très beau lit, mais il aurait peut-être évoqué une exposition de blanc dans un grand magasin. Les broderies du lit ne se comprenaient qu'avec des bois sculptés et dorés qui en faisaient valoir le blanc et les jetés de fleurs. Bien que je sois contre la copie, j'ai pris le parti de suivre l'inventaire car il n'y a pas de dessin de l'impériale, sauf un dessin de Gautier d'Agoty extrêmement vague. J'ai suivi exactement la description de l'inventaire et j'ai décidé d'en prendre les éléments dans ce que l'on peut trouver dans les boiseries et dans les décors contemporains de Versailles. Avec ces éléments et les descriptions de l'inventaire, j'ai fait refaire à grandeur un ciel de lit, une impériale avec un coq sculpté de face battant des ailes et, sur les côtés, en leur milieu, un aigle sculpté; aux quatre coins du lit, des Amours assis avec des guirlandes de fleurs et des colombes qui s'embrassent. J'ai trouvé par chance un merveilleux sculpteur italien qui a épousé tout à fait l'esprit du XVIII^e siècle français et celui de Versailles. J'ai fait aussi le dossier du lit pour lequel j'avais un dessin très exact. J'ai refait ce dossier non pas pour faire un faux mais pour faire valoir les broderies. Il est évident que là, c'est aller beaucoup plus loin que de copier un meuble, c'est en évoquer un, alors qu'on n'a même pas l'original pour le copier. Mais quand on verra le résultat dans un an et demi ou deux ans d'ici, je crois que le public sera stupéfait de la splendeur de cette chambre. Nous l'avons déjà présentée pour voir l'effet que cela faisait avant de redémonter les boiseries pour les soigner davantage et pour remettre la chambre dans un état tout à fait parfait. Le lit apporte sa signification à l'architecture même de la Chambre. Quand il sera terminé, quand on aura devant un balustre qui manque et que les Services d'Architecture sont décidés à refaire, nous aurons à Versailles une chambre de Souveraine, qui sera sans doute à très peu de choses près ce que Marie-Antoinette a connu et qui sera, si je puis dire, un des cœurs battants du Palais. Si je réussissais dans ma carrière la Chambre de la Reine puis la Chambre du Roi, je m'en irais tout à fait satisfait d'avoir mené à bien ma tâche. La Chambre du Roi, c'est beaucoup plus difficile, car là nous nous heurtons à des questions d'argent qui sont, pour l'instant en tout cas, pratiquement insolubles. Revenons à la Chambre de la Reine. Dans les années 58, 59, un ami revient de New York avec une photographie en couleurs, me disant: « Je crois que j'ai trouvé là quelque chose de très joli, c'est un dessus de lit du XVIII^e siècle. » Je l'ai reconnu, c'était le dessus de lit original de la Chambre de la Reine, dont j'avais l'aquarelle et dont j'avais commandé la copie. J'ai arrêté par conséquent la commande de cette copie. Ce qui m'a fait très plaisir, c'est que l'original est exactement point par point, ce que disait l'aquarelle; par conséquent, toutes les autres broderies que j'ai fait faire d'après les aquarelles sont elles aussi très proches des originaux disparus.

G. B. Est-ce qu'on sait comment le couvre-lit était parvenu aux Etats-Unis?

V.d.K. Il avait appartenu à un prince allemand en Prusse Orientale et c'est sa famille qui le vendait à New York; c'est donc certainement là aussi une vente révolutionnaire qui a fait partir ce morceau de soierie en Allemagne.

G. B. Vous avez dit tout à l'heure que la Chambre était telle que l'avait vue la Reine en octobre 89, la Chambre était achevée à ce moment-là?

V.d.K. Elle était dans l'état où je la présenterai.

G. B. Mais, quels autres meubles que le lit?

V.d.K. Eh bien, il y a l'écran de cheminée qui, lui, est original.

G. B. Qui était où, qui est resté à Versailles?

V.d.K. Qui était à Versailles. Puis, il y a une pendule qui appartenait à Monsieur de Villeneuve et qui, donc, n'était pas dans cette chambre. La cheminée, elle, a été retrouvée à Trianon, elle y avait été posée par Louis-Philippe. Il nous manque évidemment les pliants et les fauteuils, mais je crois qu'en recouvrant de très beaux fauteuils du XVIII^e de broderies faites à la main, on évoquera tout de même parfaitement les deux fauteuils qui existaient. Quant aux pliants, j'en ai de magnifiques, contemporains plutôt de Marie Leczinska que de Marie-Antoinette, mais, comme le tapis est aussi de l'époque de Marie Leczinska, ils feront de cette Chambre un ensemble prodigieux. J'ai fait refaire aussi d'après des morceaux de l'original qui se trouvait dans les collections du Mobilier National, le tapis de Savonnerie qui était sous le lit et qui couvre toute l'alcôve, si bien que maintenant, nous avons une chambre complète avec les tapis, les soieries, les rideaux. Ce sera, je crois, extraordinaire.

G. B. La Chambre de la Reine, c'est l'affaire d'un avenir proche tandis que le Salon des Nobles est d'ores et déjà terminé.

V.d.K. C'est justement pourquoi nous voudrions à Versailles faire des Grands Appartements de la Reine quelque chose de tout à fait harmonieux et c'est pourquoi le Service d'Architecture a décidé de restaurer les boiseries de la Chambre à coucher de Marie-Antoinette pour qu'elles soient en harmonie avec les boiseries du Salon des Nobles qui sont à côté et qui, elles, sont parfaitement bien restaurées. On peut faire là un ensemble parfait d'ameublement, d'architecture, de boiseries. C'est dans ce sens que nous œuvrons. Nous avons inauguré cette année le Salon des Nobles de la Reine restitué tel qu'il était du temps de Marie-Antoinette. C'est un Salon qui est attenant à la Chambre à coucher et qui est tapissé de soierie verte bordée de passementerie d'or. Les boiseries, elles, sont très Louis XVI, alors que les boiseries de la Chambre à coucher sont très Louis XV, de l'époque de Marie Leczinska retouchée dans les coins des plafonds pour Marie-Antoinette. Mais au Salon des Nobles, nous avons un style pur Louis XVI extrêmement calme, peut-être même un peu sévère et extrêmement élégant. Dans cette pièce, j'ai pu ramener une cheminée qui était au Louvre. Cette cheminée a des motifs de bronze doré qui se répètent dans des meubles originaux de cette pièce que j'ai pu également récupérer. J'ai récupéré avec bien des difficultés, mais enfin, elle est là maintenant, une grande commode admirablement architecturée, commandée par la Reine à Riesener pour ce Salon.

G. B. Qui se trouvait où?

V.d.K. Au Louvre.

Ensuite, j'ai été voir M^me Sommier qui m'a vendu les deux encoignures par Riesener également. Il restait deux commodes à retrouver, l'une était chez Edmond de Rothschild. Très gentiment et très généreusement, car il faut imaginer ce que peut valoir une commode de cette qualité et de cette origine, il me l'a donnée en avril dernier. Elle est plus complète que celle du Louvre, car à celle du Louvre manque un motif de bronze que je vais pouvoir faire refaire grâce à la commode Rothschild. Il reste une troisième commode à retrouver qui a moins d'importance car elle était entre les deux fenêtres, dans le passage du public. On peut par conséquent avec celles que j'ai déjà et les deux encoignures évoquer vraiment l'ameublement très luxueux de cette chambre.

J'avais aussi une tapisserie de Cozette représentant Louis XV d'après Van Loo, cette tapisserie est maintenant à la place et dans le cadre où elle se trouvait à l'époque de Marie-Antoinette. Le Salon a été complété par une magnifique donation: un des plus beaux lustres du XVIII^e français. Ce lustre avait été jadis disputé en vente publique entre l'Impératrice Eugénie et le banquier Pillet-Will. C'est Pillet-Will qui l'emporta et je l'ai maintenant dans ce Salon des Nobles grâce à la Comtesse de Pimodan née Pillet-Will. Nous avions aussi le problème de l'écran à feu; finalement, nous avons trouvé un écran qui répond à peu près à l'inventaire, tout en n'étant pas celui qui y était. C'est une très belle pièce de la fin du XVIII^e qui nous a été offerte par M. Charles Zieseniss, assistant à Versailles à titre étranger et docteur de l'Université de Paris.

G. B. Vous venez à nouveau d'évoquer des dons faits par des particuliers: sur quel budget travaille Versailles, quelle est à l'heure actuelle l'action des pouvoirs publics?

V.d.K. Elle est considérable. Elle est le principal moteur de la restauration de Versailles car il est évident qu'on ne peut demander à des particuliers, si riches soient-ils, un milliard par an pour refaire la superstructure ou l'infrastructure du Palais, le chauffage central et tout cela. C'est évidemment l'Etat qui en assume les frais. L'Etat, comme je vous le disais au début de cet entretien, nous a donné pour le Musée une toute petite part de ce que l'architecture réclamait pour ses restaurations — à juste titre d'ailleurs, puisque tout était à refaire aussi bien dans le parc que dans le Château et dans les Trianon. Cela dit, nous avons eu tout de même, surtout pour le Grand Trianon, mais aussi un peu pour Versailles, des crédits de l'Etat suffisants pour acheter quelquefois en vente publique des meubles provenant de Versailles ou pour enrichir nos collections de tableaux importants pour l'histoire de France.

G. B. Pouvez-vous citer des exemples d'achats faits en vente publique par vous-même ces derniers temps?

V.d.K. Il y a un exemple qui est assez amusant, c'est celui d'une statue de « l'Amour taillant son arc dans la massue d'Hercule ». Cette statue était de Bouchardon, elle avait été faite pour le Salon d'Hercule et avait donné lieu à une sorte de cabale de courtisans, si bien que Louis XV, ému parce qu'on la trouvait laide, l'avait envoyée au Louvre où elle est encore dans le département des sculptures. Marie-Antoinette, devenue reine, a fait faire par Mouchy une copie de cette statue qu'elle adorait pour le petit Temple de l'Amour à Trianon. Elle est arrivée jusqu'à nous dans un état absolument lamentable. Le marbre était complètement moisi, pourri, friable. Il y a quelques années, quand André Japy était encore architecte en chef au Palais, j'ai assisté à une Commission des Monuments Historiques chez lui. Il disait que pour le bien du petit Temple de l'Amour, il faudrait recopier la statue et il proposait des crédits pour cela. Cela aurait coûté à l'époque trois millions de marbre de Carrare venu d'Italie plus ce que demandait le sculpteur; enfin c'était une histoire de six à sept millions d'anciens francs... Je quitte un instant la réunion et, dans mon bureau, j'avise un catalogue de vente publique chez Christies à Londres. J'y trouve un lot ainsi décrit: « Eros taillant son arc dans la massue d'Hercule, d'après Bouchardon. » Je reviens au Comité en disant: « Je ne sais pas ce que vaut cette statue, mais enfin elle est toute faite et on pourrait peut-être tenter notre chance. » On me délègue à Londres pour la voir et éventuellement l'acheter. Entre-temps, je fais des recherches et je découvre que cette pièce, qui était à Paris dans les premières années du

siècle, était partie mystérieusement en Angleterre. Provenant des collections de Madame de Pompadour, elle avait été copiée suivant l'original par Bouchardon lui-même. C'était par conséquent non pas une copie mais une réplique de l'original du Louvre, ce qui en décuplait l'intérêt. A Londres, je ne dis évidemment rien de ce qu'il ne fallait pas dire, je fais même semblant de m'en désintéresser devant certains amateurs et je demande des crédits illimités à Paris par l'intermédiaire de notre Ambassade. Je l'ai fait acheter anonymement pour 750 livres, c'est-à-dire pas le prix d'un moulage de plâtre. Elle est maintenant dans le Temple de l'Amour. J'ai fait comme cela des achats sentimentaux, par exemple un petit bureau de nacre et d'acier de Riesener. Je l'avais montré à l'Exposition Marie-Antoinette avec la travailleuse qui est aussi en acier et en nacre. Ils avaient été faits pour le petit Boudoir de la Reine à Fontainebleau. Je l'ai acheté sur les fonds de Versailles et maintenant, il vaudrait certainement dix fois le prix de l'achat.

G. B. En vente publique en France?

V.d.K. Non, chez un amateur à New York et je l'ai donné à Fontainebleau. Il orne maintenant — exactement aux mesures — la petite alcôve du Boudoir de la Reine et il est merveilleux vu ainsi dans son cadre. Fontainebleau, lui, m'a donné en échange des meubles qui venaient de Versailles et qui sont ainsi rentrés au bercail.

G. B. C'est intéressant ces exemples de coopération entre Palais Nationaux.

V.d.K. Oh oui, je n'ai eu qu'à me féliciter de la politique d'échange avec Compiègne et Fontainebleau car les conservateurs de ces deux Musées ont été extrêmement compréhensifs et gentils, les échanges se sont toujours faits dans un climat de parfaite courtoisie.

G.B. Il me semble que ces exemples de coopération se rapportent aussi au Grand Trianon où ils ont eu, je crois, des résultats très importants.

V.d.K. C'est toute une longue histoire: j'ai commencé mes recherches au Grand Trianon en 1953, quand j'ai été nommé conservateur en chef. J'ai appelé à mes côtés à ce moment-là la grande spécialiste du meuble Empire, qui s'appelle Madame Ledoux-Lebard et qui a travaillé avec moi jour après jour pendant treize ans pour mener à bien des recherches de mobilier et de remeublement du Grand Trianon. Grâce au travail d'identification ainsi accompli, nous avons pu retrouver beaucoup de meubles dans les ambassades, les ministères, au Mobilier National, à Malmaison et à Fontainebleau. C'est dans cet esprit que le directeur des Musées Nationaux, M. Chatelain, l'inspecteur général des Musées de Province, M. Quoniam, tous mes collègues du Louvre, de Fontainebleau, de Compiègne, des Musées de Province, ont envoyé les tableaux qu'ils possédaient et qui avaient été commandés pour Trianon. Grâce à eux, nous pouvons présenter maintenant dans des boiseries originales, quatre-vingt-cinq pour cent des peintures commandées par Louis XIV à l'origine du Grand Trianon. On n'avait jamais vu cela dans un Palais français ni peut-être dans un Palais européen. Nous avons là à peu près la totalité des peintures décoratives de l'origine du Palais et la quasi-totalité du mobilier commandé par Napoléon.

G. B. Et le Petit Trianon?

V.d.K. C'est un très grave problème étant donné que nous n'avons pas les inventaires du mobilier. Ils ont été perdus à la Révolution par les enquêteurs venus de Paris pour prouver que la reine était dépensière. Ceux-ci ont gardé par devers eux, au lieu de les donner au Ministère de la Justice, les inventaires qui leur avaient été confiés par le concierge Bonnefoy-Duplan; ils avaient sans doute pillé le mobilier et ils ne voulaient pas apporter la preuve de leurs pillages. Ce que nous pouvons faire dans les années qui viennent, c'est de restaurer les boiseries comme on l'a fait pour le Grand Trianon. C'est facile mais onéreux et c'est un travail qu'il faut faire. Nous sommes en train, en ce moment-ci, Saltet et moi, de refaire la salle à manger telle que Louis XV l'a connue, car il ne faut pas oublier que le Petit Trianon c'est d'abord Louis XV. On peut restaurer toutes les boiseries très bien, quant au mobilier, nous sommes certains que la plus grande partie de celui qui y a été réuni par l'Impératrice Eugénie a appartenu à Marie-Antoinette, mais nous ne savons pas où. Peut-être au Petit Trianon, peut-être dans d'autres résidences. Ce mobilier est extrêmement important au point de vue artistique. Ce sont des pièces tout à fait rares des collections nationales françaises et nous pourrons avoir là quelque chose de tout à fait admirable, élégant, charmant et évocateur de la vie de Marie-Antoinette au Petit Trianon.

G. B. Quand pensez-vous que cela puisse être fini?

V.d.K. Çà, mon cher, cela dépend des crédits qu'on va avoir. Chaque année, la question des crédits se pose et il faut aller batailler, supplier les Services d'Architecture de nous laisser un petit quelque chose. Tout cela n'est pas facile.

G. B. Mais aboutit à des résultats; le Grand Trianon est là pour en témoigner.

V.d.K. Pour le Grand Trianon, je peux dire que cela a été mon rêve de faire une œuvre d'ensemble. Ce qui est un peu décevant à Versailles pour un conservateur, c'est qu'on peut, bien sûr, connaître quelques triomphes dans certaines restitutions de chambres, mais on ne pourra jamais donner à l'ensemble le visage d'une seule époque, en raison des transformations successives apportées par les souverains et aussi parce que les meubles ont disparu. On ne peut pas faire une réussite d'ensemble, mais on peut faire des réussites particulières. Ainsi, si des personnes privées, auxquelles j'adresse ici un appel, voulaient m'aider pour la Galerie des Glaces, je pourrais remettre les cinquante lustres qui s'y trouvaient et refaire les torchères. Nous aurions alors un Versailles beaucoup plus glorieux. Je voudrais en somme dans Versailles remettre au point plus luxueusement que ça ne l'est la Galerie des Glaces, la Chambre du Roi, les Grands Appartements du Roi avec des lustres, quelques tapis, quelques banquettes refaites, avec des Savonneries refaites également et des torchères. C'est le luminaire en bois sculpté et doré qui faisait le luxe d'un palais. On peut maintenant avec les bougies électriques clignotantes redonner exactement le même aspect vivant et vibrant que jadis.

G. B. Bien entendu, les grands meubles d'argent de Louis XIV, il faut les oublier...

V.d.K. Impensable... Mais, avec l'aide de particuliers, et aussi avec une aide de l'Etat, on pourrait tout de même refaire quelques rideaux d'étoffes très riches, quelques tapis, des banquettes, surtout des torchères et des lustres. Je crois que les gens s'imaginent mal l'effet que cela ferait, ce serait sensationnel Mais on ne pourrait pas aller beaucoup au-delà de cela. Au Grand Trianon, par contre, j'ai pu refaire non pas l'état Louis XIV, puisqu'il n'existe plus, mais l'état Empire. J'ai récupéré en outre toutes les peintures commandées par Louis XIV. Il y a tout de même maintenant 160 ans que cet état avait disparu. C'est extraordinaire pour un conservateur de pouvoir redonner au public l'impression que Napoléon a eue en entrant là au bras de Marie-Louise. Deux pièces pourtant font exception qu'il a fallu refaire dans l'état Louis-Philippe parce qu'elles avaient été complètement transformées par lui. J'ai récupéré le mobilier Napoléon à 80%. Il a été restauré avec le plus grand soin et la plus grande science grâce à Mme Ledoux-Lebard et à Mlle Ciencioni, assistante au Musée, qui a fait un travail de restauration extraordinaire. Grâce à ces restaurations de meubles authentiques, grâce au travail effectué à Aubusson et dans certaines fabriques de Savonnerie — il y en a trois en France qui peuvent en réaliser — j'ai pu redonner aux sols la couleur qu'ils avaient sous Napoléon Ier; grâce aux Soyeux de Lyon, j'ai pu refaire les tentures et les rideaux dans les mêmes couleurs végétales, avec le même soin qu'autrefois. On a pu arriver à redonner l'aspect d'un palais vivant à une chose qui était morte et non pas pour un salon mais pour trente.

G. B. Revenons à Versailles. Où en êtes-vous pour les appartements de Mme de Pompadour, de la du Barry, les appartements des Ministres?

V.d.K. Ce sont des questions extrêmement difficiles qu'il faut revoir. Les boiseries de l'appartement de Mme du Barry ont été restaurées par les soins du Service d'Architecture juste après la guerre; cette restauration a été très longue et très bien menée. Ils sont malheureusement mal meublés. J'ai extrêmement peu de meubles, il fallait des meubles très luxueux, petits de taille. Nous en connaissons quelques-uns, mais il ne nous appartiennent pas.

G. B. On vous a pourtant donné récemment un lit qui passe pour avoir été celui de la Comtesse?

V.d.K. Oui, c'est Mme Heim-Turcat qui l'a très généreusement donné au Palais. C'est peut-être un des grands chefs-d'œuvre de la boiserie française, nous n'avions pas son équivalent dans les collections nationales. Cette extraordinaire pièce de boiserie a des chances d'avoir été le lit de Mme du Barry puisqu'il avait été acheté avant la guerre par quelqu'un qui se passionnait pour le souvenir de celle-ci. Il a été acheté à Londres et sa provenance est bonne.

G. B. Quelle provenance?

V.d.K. Le ministre Loucheur. Il a été après chez le parfumeur Coty au pavillon du Barry à Louveciennes. De la même provenance, nous avons eu un don de la comtesse Niel: deux torchères en bois sculpté et doré représentant des femmes tenant des cornes d'abondance. Ces torchères ornaient la Galerie des Glaces sous Louis XV. Il y avait douze groupes de femmes et douze groupes d'enfants. Quand Mme du Barry est partie à Louveciennes, Louis XV lui a donné deux torchères. Est-ce que ce sont celles qui ornaient la Galerie des Glaces ou fit-on pour elle des copies? Nous n'en savons rien; elles portent le chiffre de la comtesse. D'autre part, j'ai pu refaire la Bibliothèque de la du Barry, dont j'avais l'inventaire et qui a été saisie à la Révolution. J'ai envoyé une mission dans les diverses bibliothèques françaises où elle avait été éparpillée; on a photographié et mesuré ces livres. J'ai envoyé ces photographies au Portugal, à la fondation Espirito Santo, qui est une fondation d'artisanat. Là, ils m'ont refait les livres en bois, avec le dos en cuir, les mêmes titres, les mêmes fers, les mêmes couleurs, si bien que lorsqu'on arrive maintenant dans la bibliothèque, on en retrouve l'aspect telle que la maîtresse du roi l'avait connu. On ne peut pas ouvrir un livre, ils sont tous en bois.

G. B. Allez-vous poursuivre cette expérience?

V.d.K. Je compte faire la même chose dans la Bibliothèque du Dauphin, grâce à ces merveilleux artisans portugais. J'en ferai de même pour les livres d'une bibliothèque Louis XV-Louis XVI qui se trouve au second étage des

Petits Appartements et dont les rayons sont vides. La Bibliothèque Nationale très gentiment, après la guerre, grâce à Julien Cain, a déposé dans la Bibliothèque de Louis XVI des livres qui étaient des doubles royaux et des séries entières qui avaient été là avant la Révolution. Même chose pour la Bibliothèque de Marie-Antoinette aux Petits Appartements, mais là j'ai acheté moi-même, grâce à des donations : quand on me donnait 200 dollars ou quelques dizaines de francs, je gardais cet argent et peu à peu j'avais assez pour acheter un livre aux armes de Marie-Antoinette. J'ai pu acheter des séries entières, pour la plupart, hélas, en veau, tandis que les livres de Versailles étaient reliés en maroquin rouge. Les prix ont augmenté tellement que je ne peux plus y toucher. J'ai dû m'arrêter, mais j'ai fait suffisamment d'achats pour que dans la Bibliothèque de Marie-Antoinette les livres soient authentiques.

G.B. Et les Appartements de Mme de Pompadour?

V.d.K. Ils ne sont pas restaurés pour la raison très simple qu'on les a malheureusement décapés entièrement avec je ne sais combien d'acides après la guerre de 70. On n'en sait même plus la couleur. J'ai logé là les meubles et les très beaux lustres que m'avait donné un collectionneur qui s'appelle M. Durand. Ces appartements ne sont visités qu'à l'occasion de conférences, car ils sont très difficiles d'accès.

G.B. J'ai été frappée par la pendule de la Création du Monde, qui n'est pas exposée depuis longtemps. D'où vient-elle?

V.d.K. C'est Dupleix qui l'avait fait faire, voulant l'offrir au Roi de Golconde. La perte des Indes empêcha la remise de ce cadeau et la pendule resta dans la famille de Dupleix. Rachetée au XIXe siècle, elle entra à Versailles sous Louis-Philippe. C'est une pendule astronomique qui représente le soleil émergeant des nuages et de l'eau.

G.B. Vous l'avez retrouvée dans le château?

V.d.K. Très abîmée et en réserves. Nous avons pu en faire la restauration grâce à M. Pierre Bécard qui est un horloger archéologue comme il n'en existe plus. Il a bien voulu mener cette restauration gratuitement comme d'ailleurs celle de toutes les pendules de Versailles. Il trouve que c'est un tel honneur de venir à Versailles qu'il ne veut pas se faire payer. Il a mis cinq ans à réparer cette pendule qui marchera bientôt comme elle marchait sous Louis XV.

G.B. Vous l'avez placée où elle se trouvait sous Louis XV?

V.d.K. Non, elle était à Trianon, moi, je l'ai mise à Versailles, car c'est un objet Louis XV et qu'à Trianon, le propos était Empire. J'ai placé cette pendule dans l'Antichambre des Ambassadeurs où elle est la conclusion de toute une perspective. On bute contre cet objet étrange qui enchante tous les visiteurs. J'estime qu'un musée ne peut pas donner l'impression de la vie si les pendules ne font pas tic-tac. Versailles est peut-être le seul musée de France où les pendules marchent. C'est le témoignage d'une tradition qui se perpétue. M. Bécard prend de l'âge et après lui, il n'y aura plus personne. L'artisanat se meurt en France, surtout l'artisanat savant. M. Bécard est dans l'impossibilité absolue de prendre un élève; il n'est pas prévu d'artisans horlogers dans les musées. Sous l'Ancien Régime, il y avait des lustriers, il y avait aussi des horlogers qui venaient remonter les pendules tous les jours. Si vous confiez le remontage aux gardiens — si soigneux soient-ils — les mécanismes se cassent dans les six mois. Si bien qu'après M. Bécard et après moi — c'est un de mes grands chagrins — on verra sans doute toutes les pendules s'arrêter.

G.B. Des particuliers vous ont récemment donnés des objets de très grande qualité?

V.d.K. Notre ami commun César de Haucke a légué au Palais deux globes planétaires ayant appartenu au duc de Chartres, extrêmement rares et très beaux. Il nous a donné aussi, peut être le plus beau cartel doré que nous ayons dans les collections des Musées de France. Je vais le mettre sur une glace dans la Chambre du Roi. Mme F. Bemberg nous a donné le portrait du prince de Bauffremont par Mme Labille-Guyard. Ce tableau est placé dans un cadre baroque doré et argenté. Ce cadre extraordinaire pose des problèmes car l'argent à la mode en Allemagne ne l'était pas du tout en France.

G.B. Une dernière question: pensez-vous qu'il soit financièrement possible de réaliser, même d'une manière approchée, votre vision de Versailles ou est-ce une pure vue de l'esprit?

V.d.K. Lorsqu'on voit le travail des treize dernières années depuis la naissance de la « Sauvegarde de Versailles » jusqu'à maintenant, on peut parfaitement se dire, sans optimisme délirant, que si on me donnait encore treize ans des mêmes crédits, j'arriverais, je crois, au bout de mon objet. Là encore les Services d'Architecture seront gourmands et cela se comprend très bien. Les toits, les sols de Versailles, c'est fini, le chauffage central également, mais il y a aussi le parc à soigner, tous les bassins. Quand un bassin est plein, il ressemble à une petite pièce d'eau mais dès qu'on le vide, ce sont des hectares qu'il faut imperméabiliser, dont il faut réparer les tuyauteries, les plombs sculptés, ce qui est un travail immense. Tout cela va coûter très cher, mais c'est tout à fait à la portée des finances publiques. Quand on pense aux dépenses de l'aviation civile par exemple, les dépenses de Versailles ne sont rien à côté. Si les crédits actuels étaient reconduits pendant treize ans pour l'architecture et si une loi-programme sur quatre ou cinq ans donnait vingt millions de francs 66 pour le musée de Versailles, eh bien ce serait fini. Ce serait un musée qui serait davantage encore l'orgueil de la France et le point de mire du monde entier.

Les tapis et tissus de

Cogolin et Lauer

FOURNISSEURS
DU MOBILIER NATIONAL
ET DU
« GRAND TRIANON »
A VERSAILLES

A PARIS
5, AVENUE DE L'OPÉRA
TÉL. 073-45-60

A COGOLIN
(VAR) TÉL. 45

En bordure même du **GOLF DE ST-NOM-LA-BRETÈCHE**
environs immédiats de Paris
à 20 kms de l'Etoile par le Bois et l'autoroute de l'Ouest.

Résidence de très grande classe, d'un luxe et d'un confort exceptionnels, comprenant:
Parc d'un hectare, piscine chauffée, sauna, salle de culture physique, hall d'entrée, très grand living avec loggia et cheminée centrale, cuisine aménagée, 5 chambres de maître avec dressing et 4 salles de bains, 2 chambres de service avec salle de bains, garage pour 3 voitures.
Qualité et richesse exceptionnelles des matériaux: toit en chaume, poutres apparentes vieux chêne, dallage pierre de Bohême, marbre et terre cuite, carreaux émaillés cuits au feu de bois, etc... Surface développée 700 m².

Vente directe par le propriétaire.
Renseignements:
SCI LA RÉSIDENCE DU GOLF
164, rue Ordener - Paris - ORN. 41-79

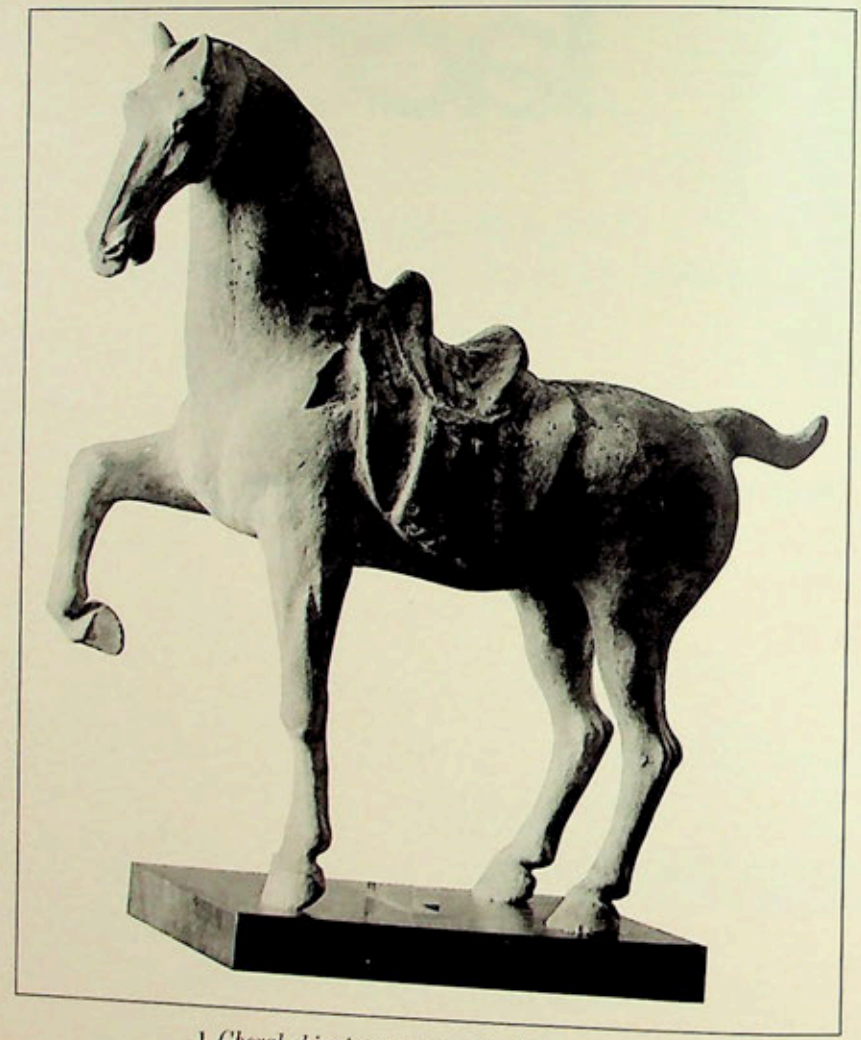
France
Taco

TISSUS D'AMEUBLEMENT
DRAPERY FABRICS DEKORATIONSSTOFFE

Siège social : 17 rue de Huningue • 68 Mulhouse (Haut-Rhin)
75 Paris • 8 rue de la Michodière • Tél. 742 92. 56

Galon réalisé pour les musées de Versailles
et du Grand Trianon

BEAUX OBJETS SUR LE MARCHÉ



1 *Cheval chinois en terre cuite d'époque Tang (618–907 après J.-C.). Nicolier, 7, quai Voltaire, Paris.*

2 « *Heures à l'usage de Rome.* » *Manuscrit du début du XVI^e siècle, orné de 42 miniatures, exécuté pour la Duchesse de Lorraine Philippe de Gueldres, veuve de René II d'Anjou et mère de Claude de Lorraine, premier duc de Guise. Lardanchet, 100, rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris, et 10, rue du Président Carnot, Lyon.*

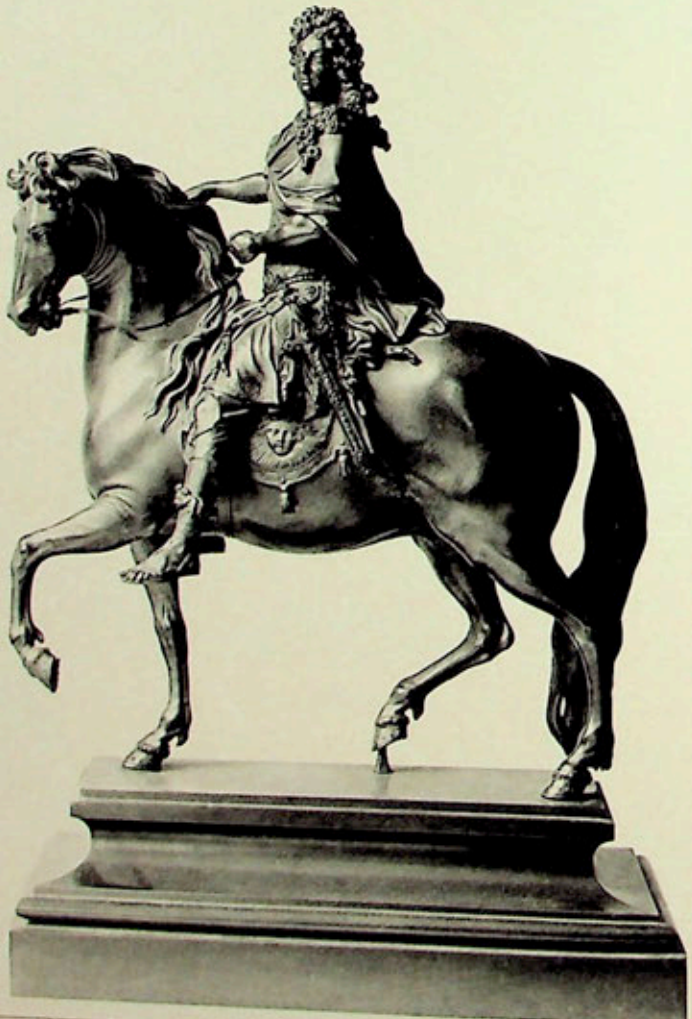
Respondē mihi Quan
tas habeo iniquitates
& peccata scelera mea
ita & delicta ostende mihi Cur fa
ciem tuam abscondis & arbitra
ris me inimicum tuum: Contra

Lustre en bois doré d'époque Louis XIV. Y.-Ch. Bazin, 8 et 14, rue Saint-Julien-le-Pauvre, Paris.

Cros : « Nu à la coupe ». Cette pâte de verre sera exposée, avec d'autres créations de Cros et de Marinot, parmi les tableaux de cette galerie spécialisée dans les œuvres des maîtres du siècle dernier (1820-1920). Lorenceau, 18, rue de la Boétie, Paris.

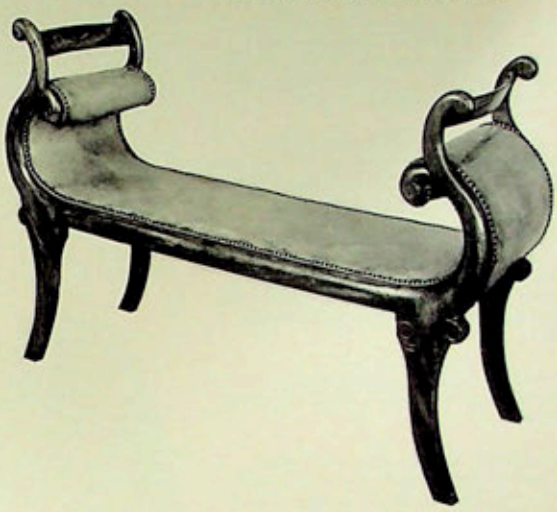
Grand bougeoir faisant partie d'une paire, en verre soufflé décoré par moulage. France, deuxième moitié du XVIII^e siècle. Hauteur : 28 cm. Philippe Leroux, 16, rue de Beaune, Paris.

Statue équestre de Louis XIV, par Girardon. Bronze. Hauteur : 57 cm. Largeur du socle : 39 cm. Jacques Kugel, 7, rue de la Paix, Paris.



Bas-relief provenant d'un sarcophage romain. Ier siècle avant J.-C.-Ier siècle après J.-C. Kamer, 9, quai Malaquais, Paris.

« Window seat » d'époque Regency (vers 1790), en rosewood gainé de cuir vert parcheminé. Galerie Regency, 63, rue du Bac, Paris.



Bureau dit « Mazarin ». Ecaille orange, cuivre et bronzes dorés. Epoque Louis XIV. Revillon d'Aprevol, 23, quai Voltaire.

1 *Perle de 310 grains suspendue à une broche. Rubis et diamants. Ce bijou qui provient de la Vente des Diamants de la Couronne de France, le 21 mai 1886, a été présenté à l'exposition « Dix siècles de joaillerie française » (Musée du Louvre, 1962) sous le N° 128. Lombard, 5, Corraterie, Genève. La soupière ovale présentée dans « L'Œil », N° 136, page 15, sous le N° 4, appartenait au même joaillier, dont le nom n'a pas été indiqué, par erreur.*

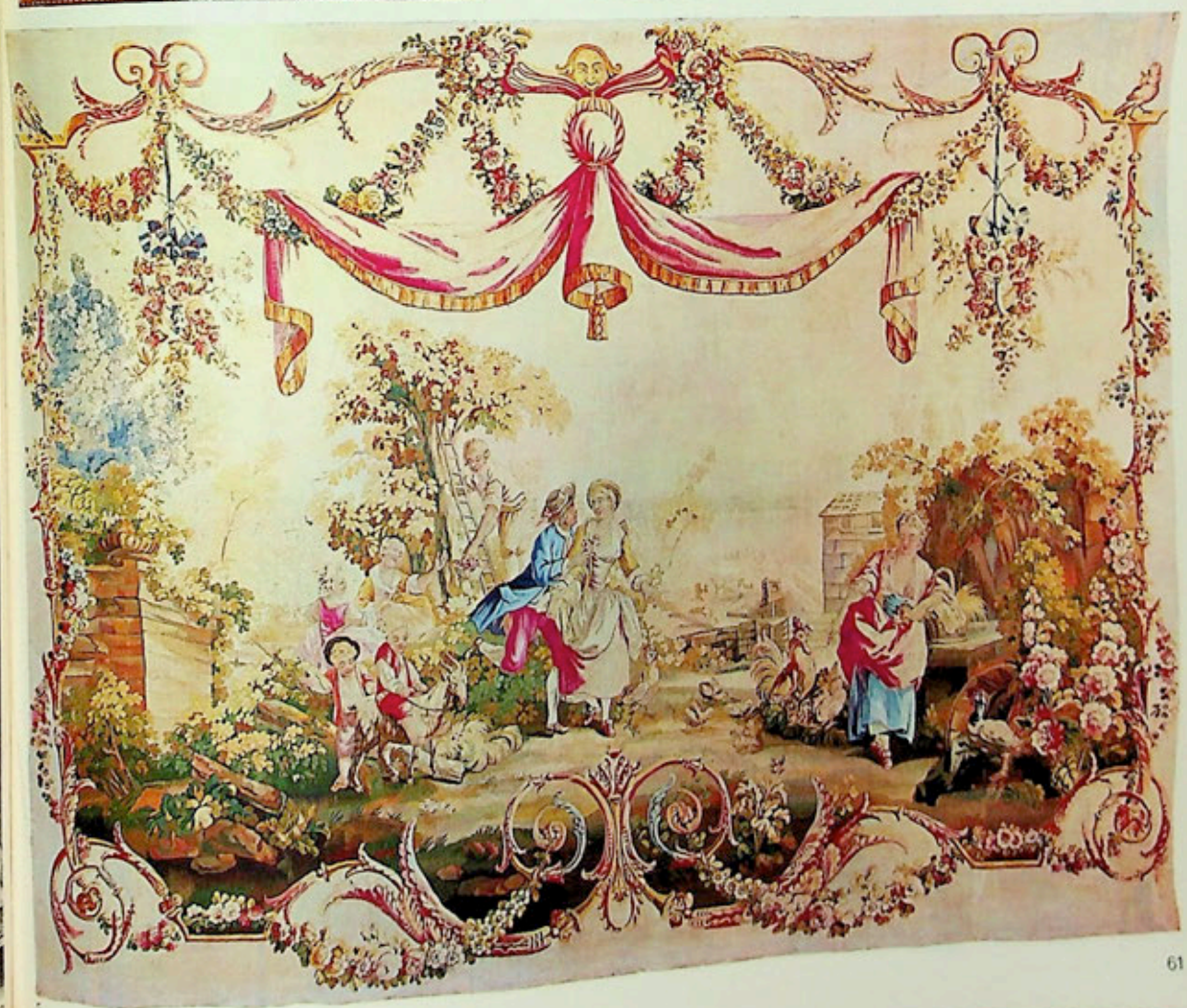
2 *L.-L. Boilly : « Le Bouquet chéri ». Toile. 37,5 × 45 cm. Cette jolie composition a été gravée en couleurs par A. Chaponnier en 1798. Galerie Heim, 169, rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris.*

3 *J.-B. Deshayes (1729-1765) : « Dame à sa toilette ». Cet artiste, qui fut l'élève de Boucher avant de devenir son gendre, a laissé des compositions où se reflètent le charme et l'élégance du XVIII^e^ siècle français. Robert Finck, 62, boulevard de Waterloo, Bruxelles.*

4 *Petite boîte en agathe herborisée. Décor de flammes d'or pavé de brillants. Sterlé, 43, avenue de l'Opéra, Paris.*

5 *« Pastorales à draperies rouges et arabesques ». Rare tapisserie de soie d'après J.-B. Huet. Beauvais. XVIII^e^ siècle. Hauteur : 2 m. 60. Largeur : 3 m. 40. Collection Dario Boccara, 184, rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris.*

4



1

2

1 *Jean-Baptiste Bosschaert (Anvers, 1667-1746) : « Guirlande de fleurs sur un vase décoré d'une tête en relief ». Toile. 85×69 cm. Galerie Pardo, 170, boulevard Haussmann, Paris.*

2 *Cette remarquable tapisserie a été tissée au XVI^e siècle dans les ateliers d'Enghien, en Flandres. Bresset, 5, quai Voltaire, Paris.*

3 *Andrea Riccio (Padoue, 1470-1532) ; « Satyre agenouillé ». Bronze. Hauteur : 20 cm. Alavoine, 42, avenue Kléber, Paris.*

4 *Importante armoire en bois sculpté. Travail bourguignon du XVI^e siècle. Brimo de Laroussilhe, 58, rue Jouffroy, Paris.*

3

4

1 *Statuette de guerrier. Bronze étrusque. Ve siècle avant J.-C. Hauteur : 17 cm. Beurdeley et Cie, 200, boulevard Saint-Germain, Paris.*

2 *Masque de danse. Bois sculpté. Côte d'Ivoire, Dan. Hauteur : 25 cm. Galerie Le Corneur et Roudillon, 206, boulevard Saint-Germain, Paris.*

3 *Figurine féminine en terre cuite grise. Epoque Han (206 avant J.C.). Hauteur : 70 cm. C.T. Loo, 48, rue de Courcelles, Paris.*

4 *Pierre du Kissi. (Région proche de la Sierra Leone). Pièce de fouilles. Ce genre de sculptures, célébration du culte des ancêtres ou invocation pour la fertilité des champs, est rare dans l'art primitif africain qui utilisait généralement le bois. Jacques Artain, 30, avenue de l'Opéra, Paris.*

Les attributions des pièces présentées dans cette rubrique n'engagent pas la responsabilité de la revue.

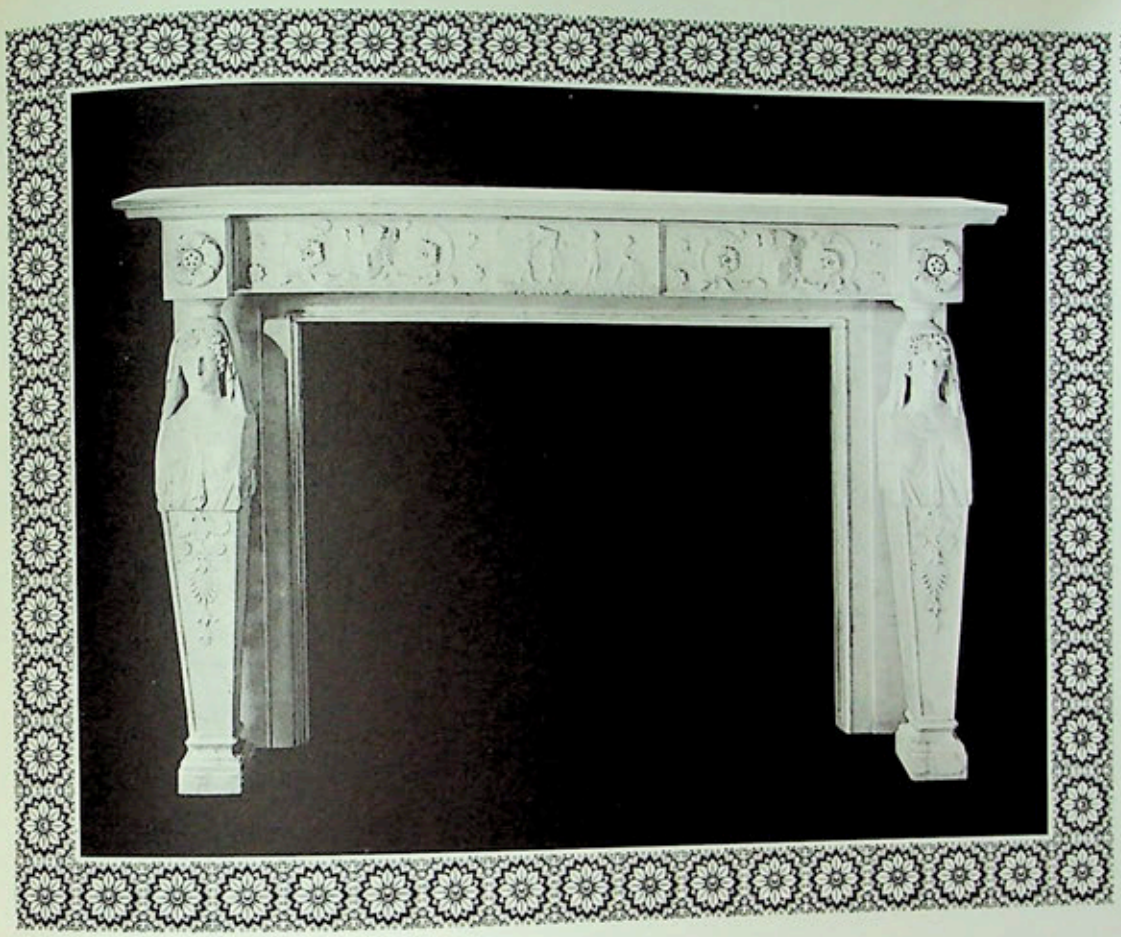
1

2

3

4

f.j.b. publicité



POUYET

DEPUIS 1887

96 RUE SAINT DOMINIQUE PARIS
TÉL. 705.48.21

CHEMINÉES ANCIENNES
ET DE STYLE

RESTAURATION DE MARBRES ANCIENS

COLLECTION DE PLAQUES ET
INTÉRIEURS EN FONTE ORNÉE

Delpire Publicité - Paris

alpha international

création Calka

sous tous les angles par la liberté et la nouveauté de son style, ce fauteuil symbolise l'esprit d'Alpha International. Sous tous les angles, Alpha International ○ crée et fabrique des sièges et du mobilier ○ se charge de l'architecture intérieure et de la décoration générale ○ étudie et réalise des aménagements d'esprit contemporain ○ "personnalise" le cadre de la vie professionnelle ○ réalise le décor de votre existence. Sous tous les angles, technique et esthétique, Alpha International envisagera votre problème d'installation, petit ou vaste, et lui apportera une solution heureuse.

Alpha International. 1 Place des Victoires Paris 1er. Téléphone 236.12.87

L'ŒIL

numéro spécial : le décor de la vie

CHRISTIAN CHASSIN Photo Boulinaud
Bibliothèque en palissandre de Rio réalisée à partir de " modules " superposables et juxtaposables " O'BANK LARSEN "
Meubles bas à portes et tiroirs
Long. 110 Haut. 72 Prof. 42
ou 55 × 72 × 42
Meubles hauts formant rayonnages armoires, bars secrétaires ou vitrines
Long. 110 Haut. 115 Prof. 35
Meubles entièrement rayonnages à juxtaposer seulement
Long. 110 Haut. 187 Prof. 28
ou 55 × 187 × 28
Dépositaires en province s'adresser SODIGRAMA 16 rue de Varenne PARIS 7e Tél. 222.78.22
MODELE EXCLUSIF
FORMES NOUVELLES
DECORATION, MEUBLES, SIEGES, OBJETS, RIDEAUX, LUMINAIRES, BUREAU D'ETUDES
22 bd Raspail, Paris 7e. Tél: 222.78.20 (7 lignes groupées), ouvert de 9 h à 19 h 30. Parking 30 bd Raspail

Sommaire

2 A Londres, volonté de dépouillement

10 A Paris, l'art nouveau d'après-demain dans le modern style d'avant-hier

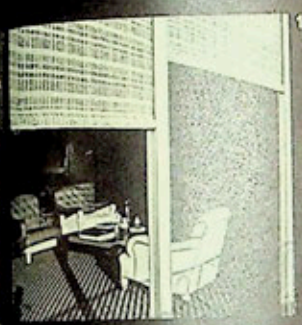
18 A New York, au siège de la C.B.S., le grand style des années soixante

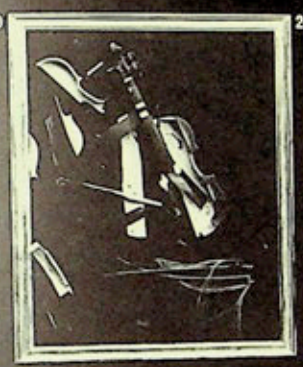
24 En Piémont, une célèbre villa baroque dont le décor vient d'être renouvelé

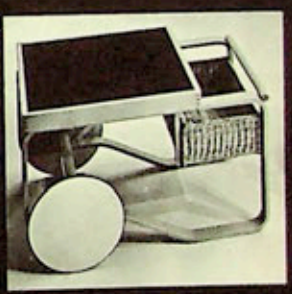
34 En Ile-de-France, un rendez-vous de chasse qui rompt avec la tradition

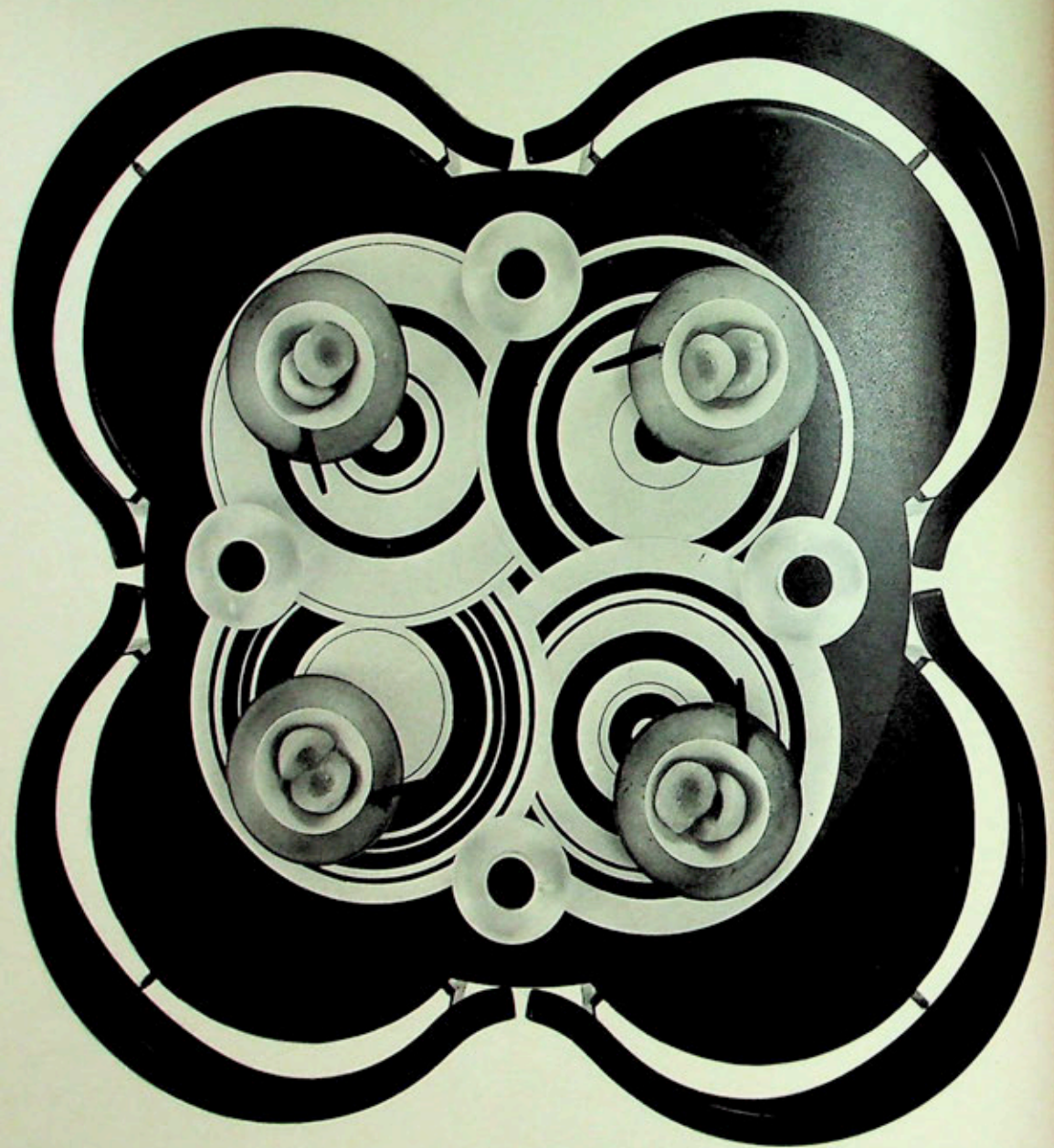
42 L'ŒIL aux aguets

50 Alvar Aalto. Œuvres récentes









LA BOUTIQUE DANOISE

42, avenue Friedland - Paris 8e

17, rue Hôtel des Postes - Nice

VAN CLEEF & ARPELS

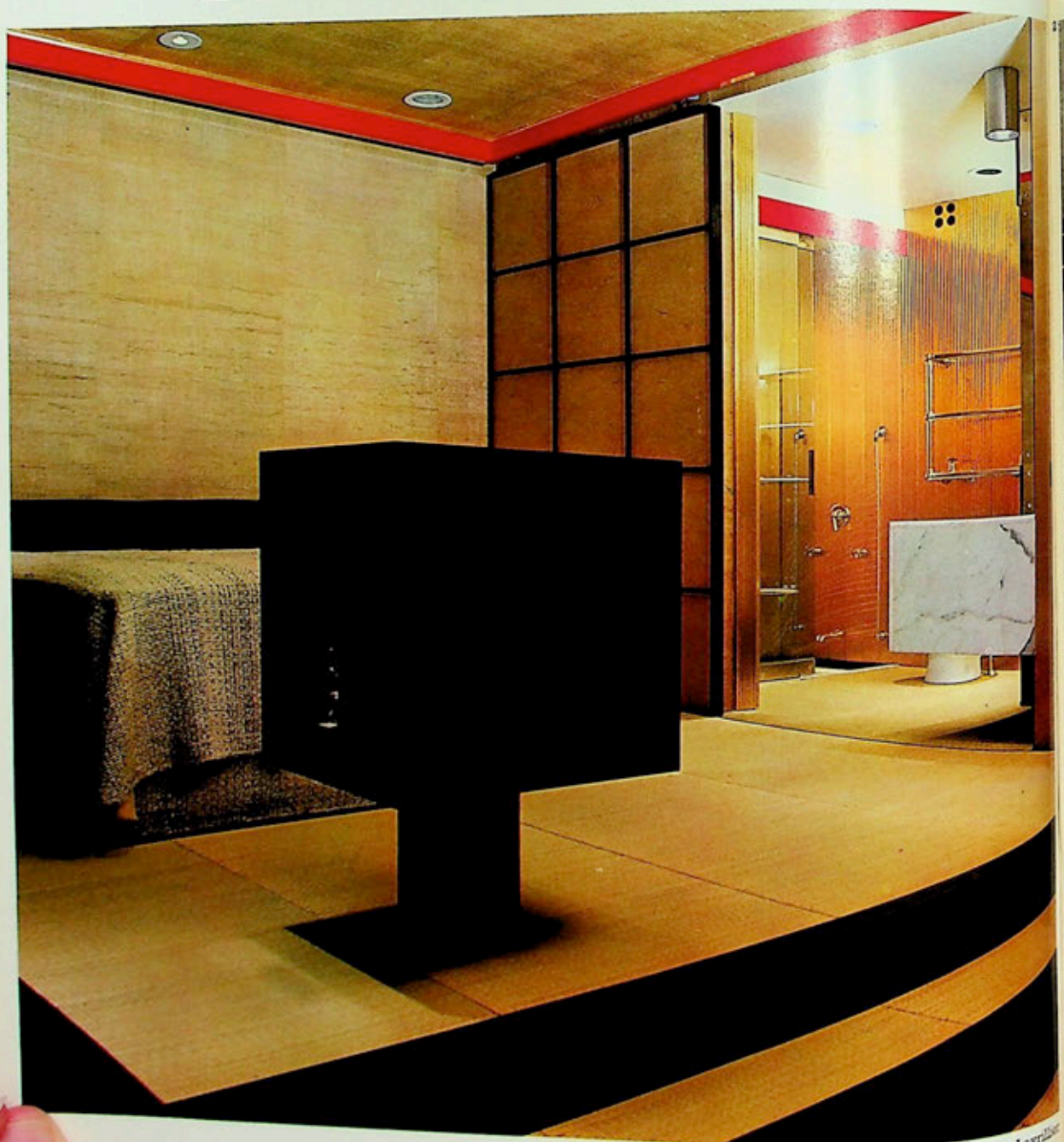
"la boutique"

joailliers

22, Place Vendôme, Paris

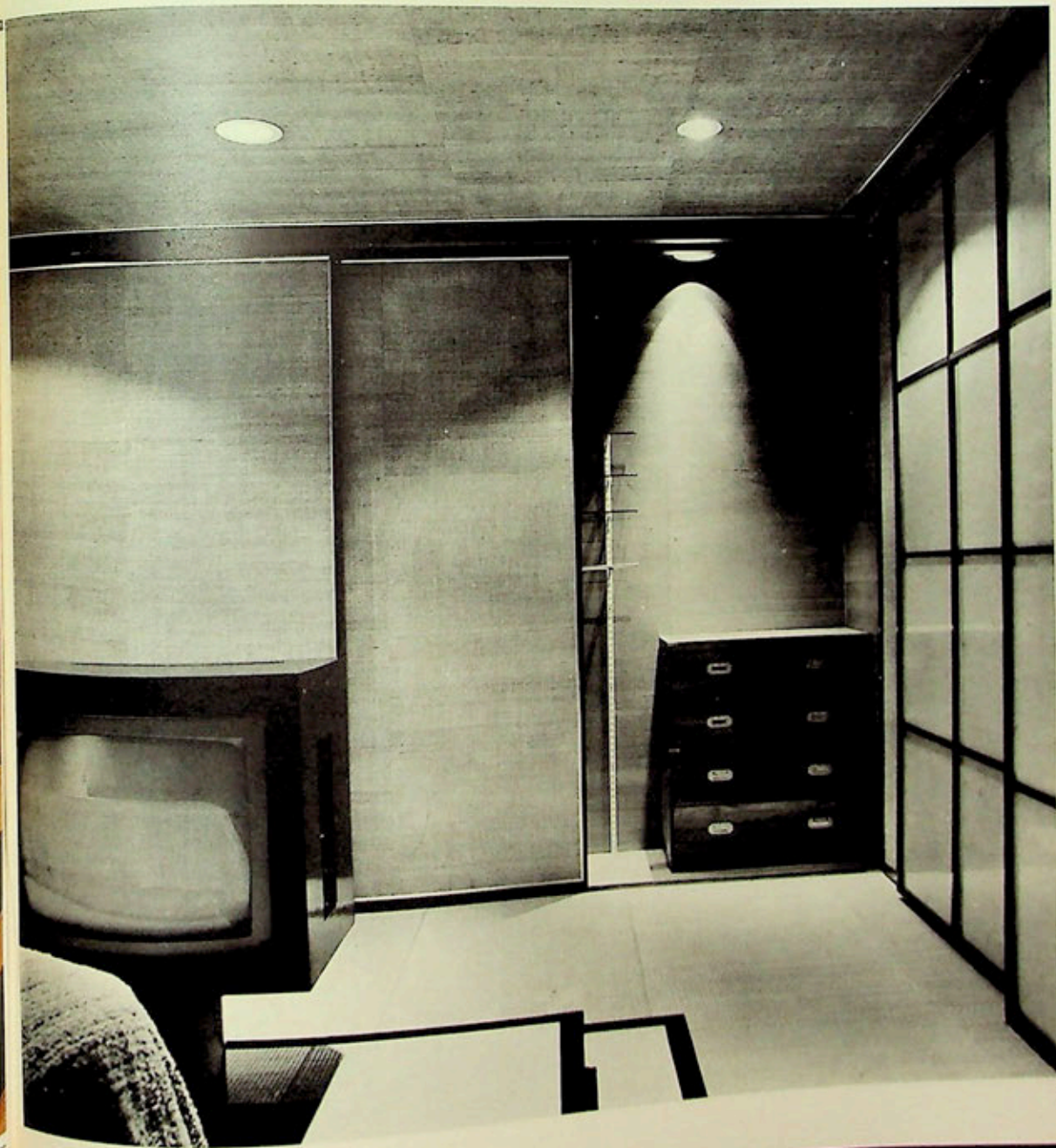
CANNES - DEAUVILLE - MONTE-CARLO

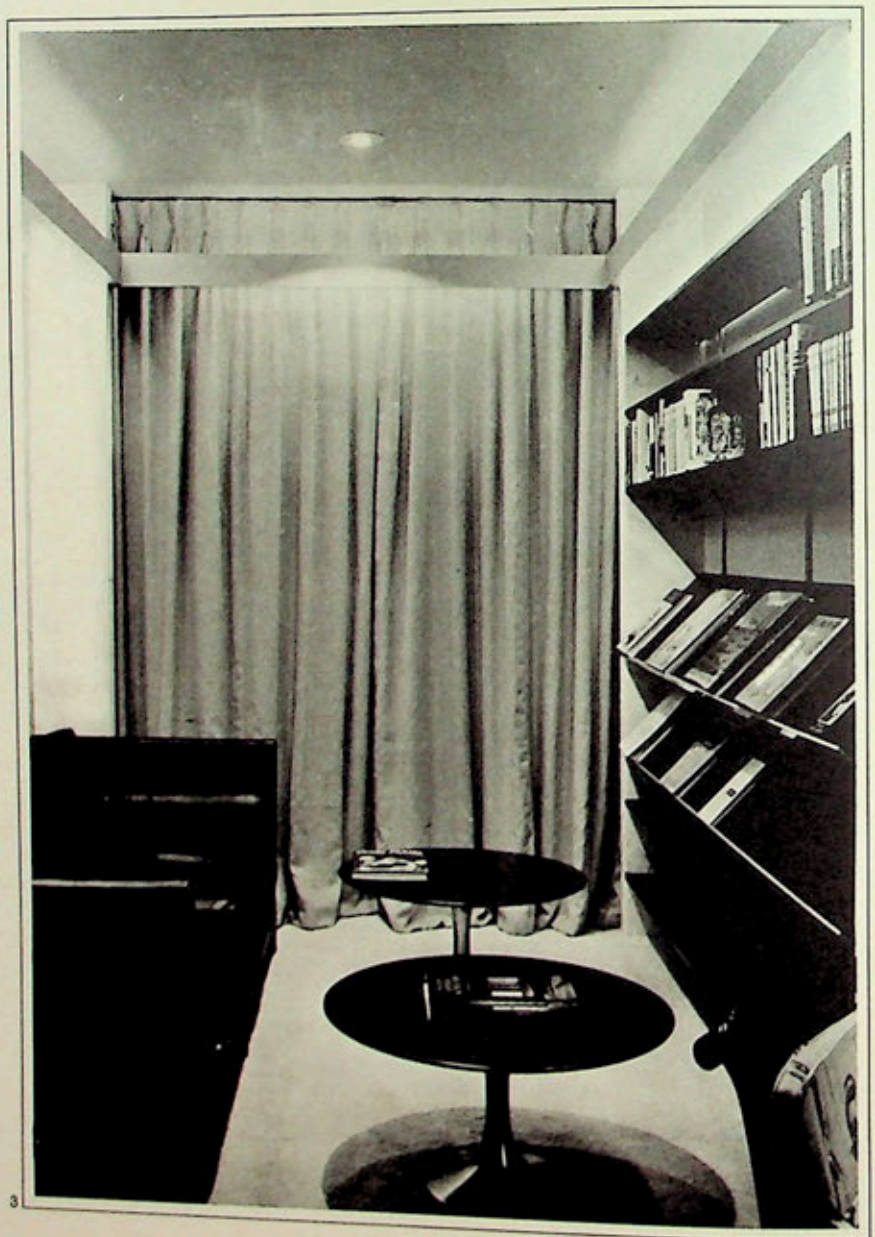
A LONDRES, VOLONTÉ DE DÉPOUILLEMENT



Photographies Marc Lavrillier

Ce qui frappe tout d'abord dans l'appartement londonien aménagé par Jon Bannenberg pour M. Leonard Goulandris, c'est la rigueur géométrique de l'ensemble, en même temps que le luxe des détails. Les pièces, qui donnent sur le site traditionnel d'Eaton Square, sont installées à la manière japonaise : il y a très peu de meubles et l'accent est mis sur les matériaux employés : tissus, bois, marbre, aluminium ou formica. Les couleurs sont volontairement neutres (beige, noir, blanc, métal poli) avec de temps à autre, l'éclatement d'un vermillon ou d'une seule note pourpre, dans la chambre à coucher par exemple. Presque tout le mobilier a été réalisé sur commande et les éléments aussi utilitaires que les portes, les écrans, la télévision, les radiateurs même, ont été traités de telle manière qu'ils constituent une partie essentielle du décor. Le maître de maison, qui est célibataire et voyage beaucoup, désirait avoir à Londres un pied-à-terre différent du classique appartement de Mayfair. Bannenberg a créé pour lui un monde clos, une atmosphère un peu « science-fiction » (commande à distance des panneaux coulissants, etc.) où l'effet visuel s'allie aux détails pratiques soigneusement étudiés. Parmi d'autres projets en cours, Jon Bannenberg réalise actuellement, pour le plus récent transatlantique de la Cunard, les locaux publics (salle de bal, bibliothèque, piscine, etc.) et les cabines de première classe. (Voir légendes page 5.)





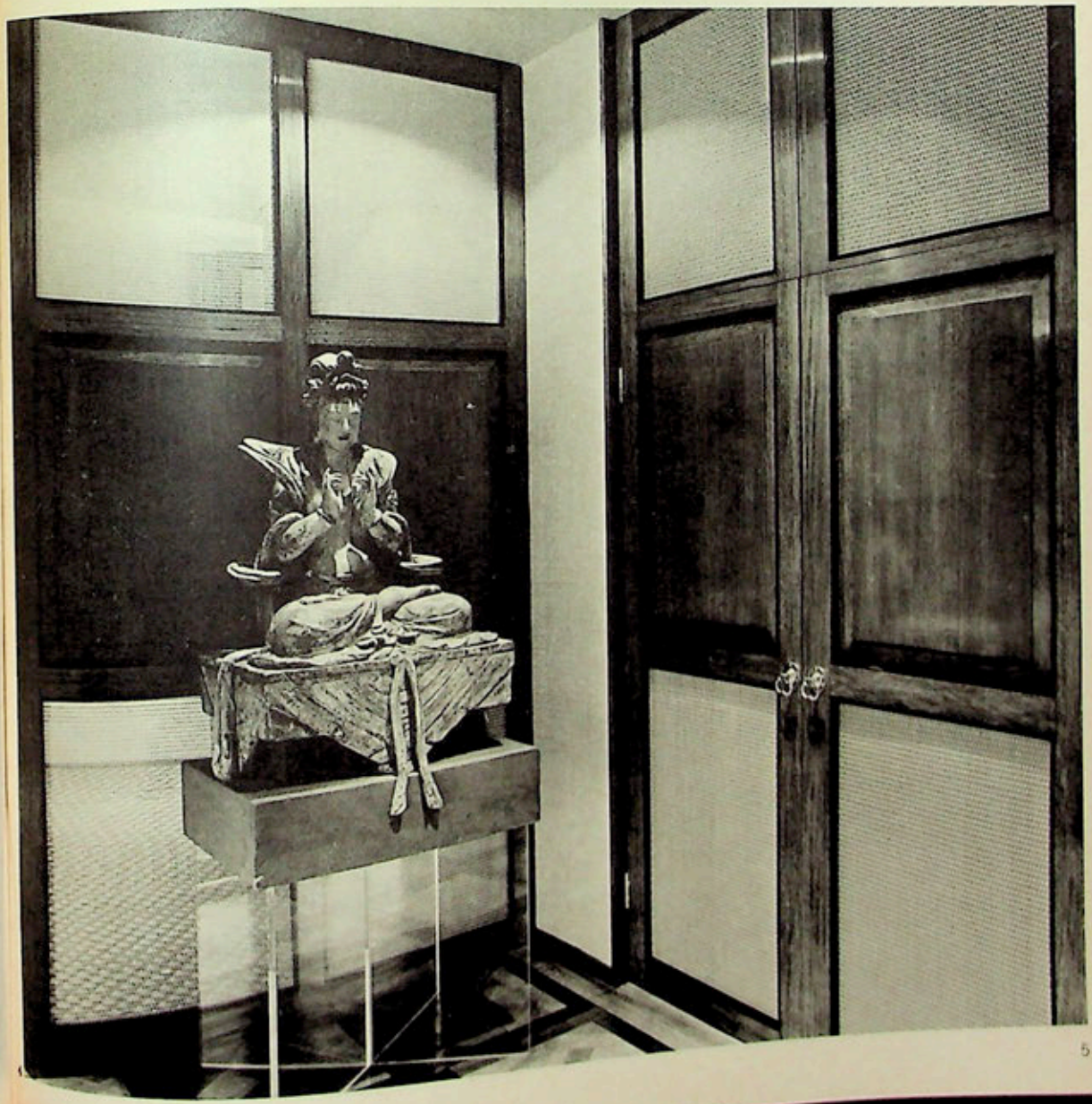
3

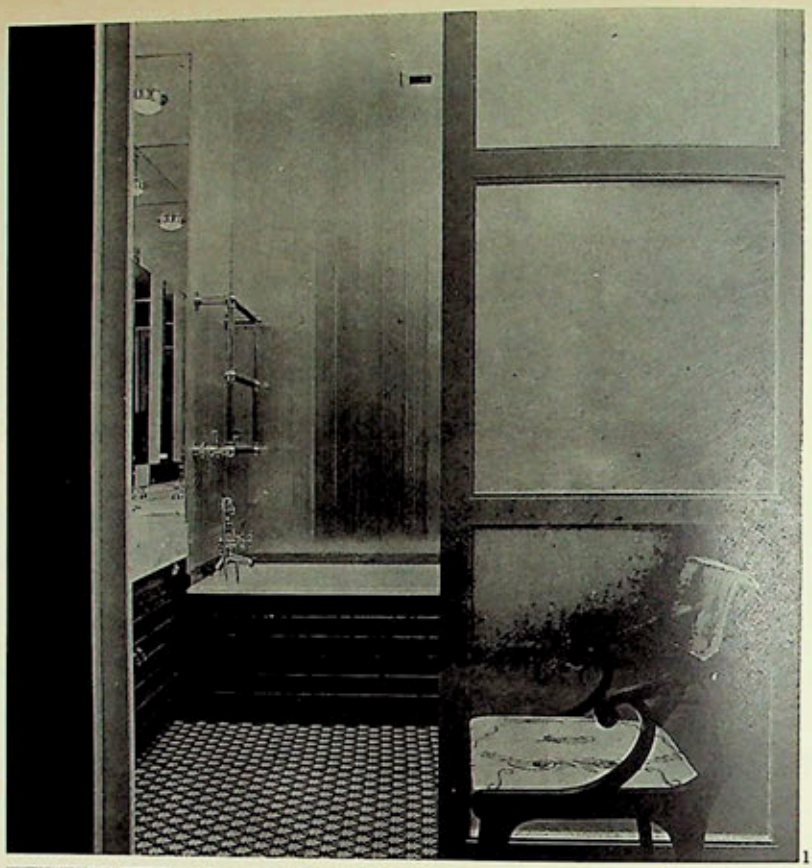
1 (Page 2) Le style dépouillé du décorateur est exploité dans la chambre du maître de maison de manière à créer un effet théâtral. Tout encombrement est banni. La tonalité générale est donnée par la natte de fibre naturelle posée sur le sol et le papier japonais végétal qui couvre le mur derrière le lit ainsi que le plafond. En face du lit, deux grands panneaux coulissants, en bois noir encadré d'une étroite bande de métal, ferment les placards, dont l'intérieur est entièrement tapissé de soie rouge. Cet éclatement de rouge, le traversin rayé pourpre et une poutre rouge soulignée d'or formant corniche sous le plafond, constituent les seules notes de couleur dans la pièce. A droite, le mur des fenêtres est couvert par trois panneaux à glissière en fibre de verre blanc cassé, encadrés d'ébène.

2 (Page 3). L'élément central de la pièce est le lit dressé sur une plate-forme de deux marches et recouvert d'un épais lainage blanc cassé et noir. En face, dans un coffrage noir, l'appareil de télévision, qui pivote sur une colonne, de manière à pouvoir être orienté dans n'importe quelle direction. A droite, des panneaux semblables à ceux des fenêtres mènent à la salle de bain. Là, un revêtement fait de bandes étroites d'aluminium oxydé brille doucement sur les murs. Le lavabo est encastré dans une dalle de marbre blanc. L'appareil à douche comporte des tringles métalliques perforées semblables à celles qu'on utilise pour le lavage automatique des voitures.

3 La bibliothèque est une « boîte » rouge où deux hauteurs de plafond et deux traitements différents pour le sol apportent un élément de variété qui compense les petites dimensions de la pièce. Ici, l'extrémité de la pièce vers les fenêtres, garnies de rideaux de laine vermillon foncé. Les murs et le plafond sont peints en vermillon vif. Moquette blanc cassé sur le sol. Le volume est scandé par quatre colonnes rectangulaires en marbre blanc poli. Un bandeau de métal blanc-argent fait le tour de la pièce sous le plafond. A droite, un rayonnage de formica noir avec des tablettes inclinées pour les livres de grand format. Deux tables rondes en bois sur piétement métallique, une dalle de marbre blanc formant table à écrire et un sofa de cuir noir complètent l'ameublement. Dans la première partie de la pièce, le sol est en parquet et le plafond en lames de bois laqué blanc. La porte, qui donne sur l'entrée, est rouge brillant à l'intérieur et tendue sur l'autre face d'un tissu beige assorti au décor du hall.

4 Un aspect de l'entrée. A droite, les portes en ébène, grillagées de métal, sont celles d'une armoire à vêtements. Des portes semblables mènent au cabinet de toilette des invités. Derrière une statue chinoise en bois, un panneau isole la partie de l'entrée menant aux chambres et à la bibliothèque.





1

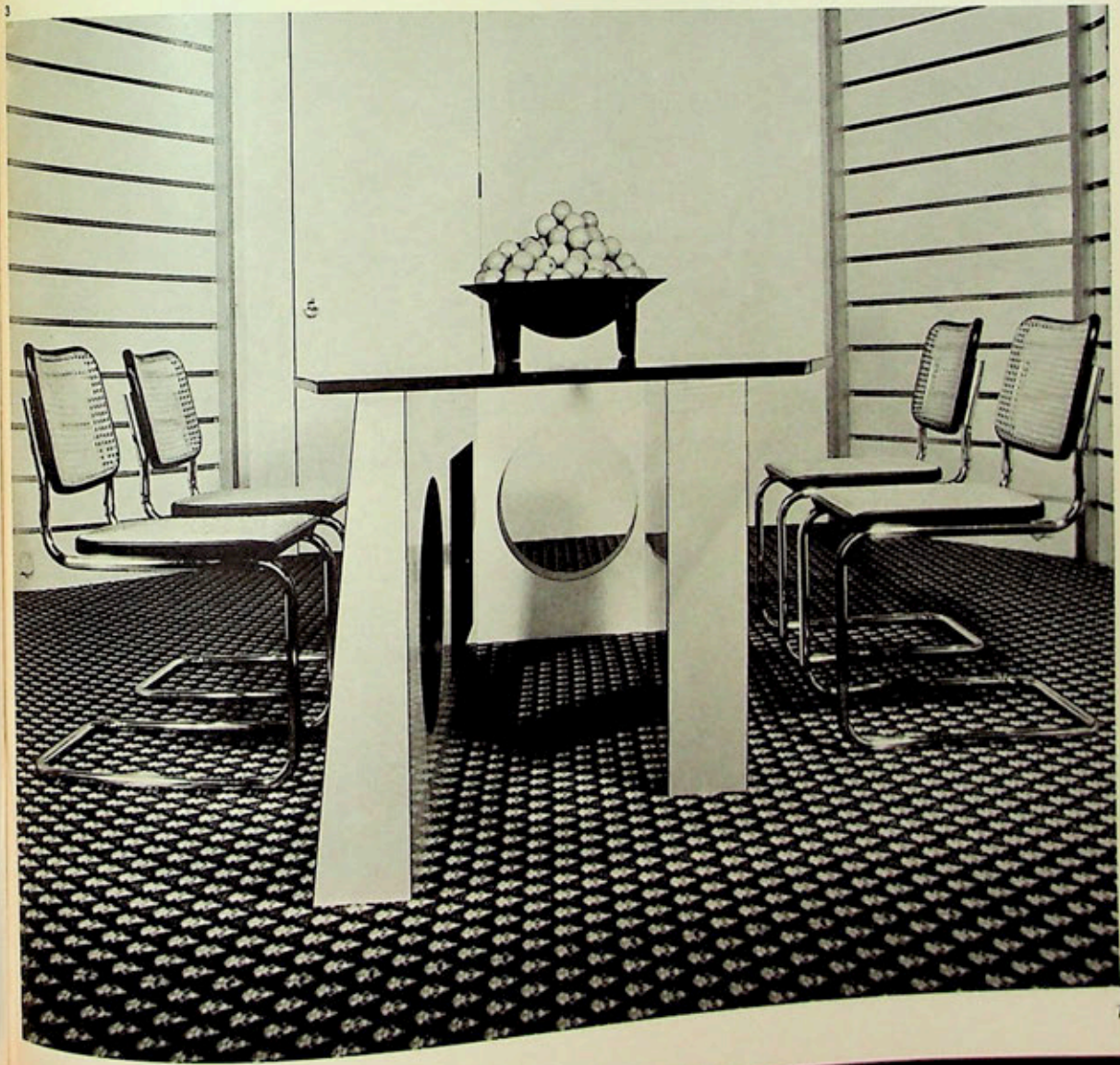
2

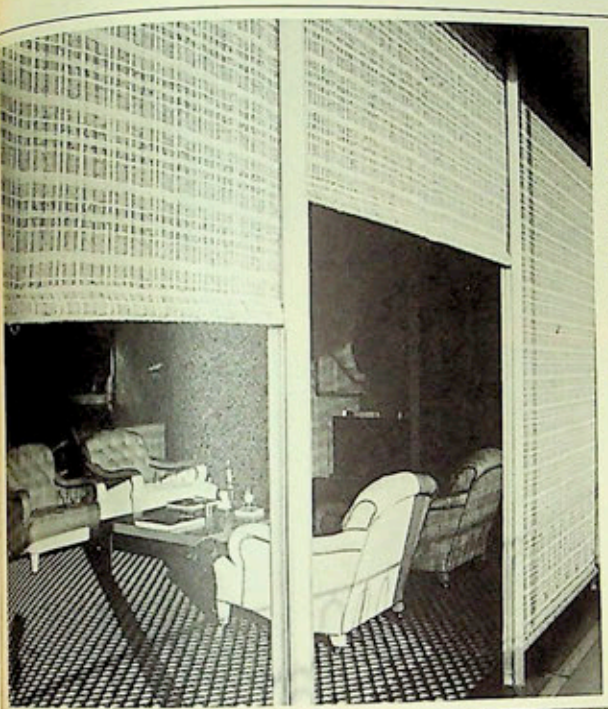
1 La salle de bain de la chambre d'amis communique avec celle-ci par des panneaux à glissière, en fibre de verre rosé, qui laissent passer la lumière. (Des panneaux semblables sont posés devant les fenêtres de la chambre.) Murs revêtus d'aluminium. La moquette est la même dans les deux pièces.

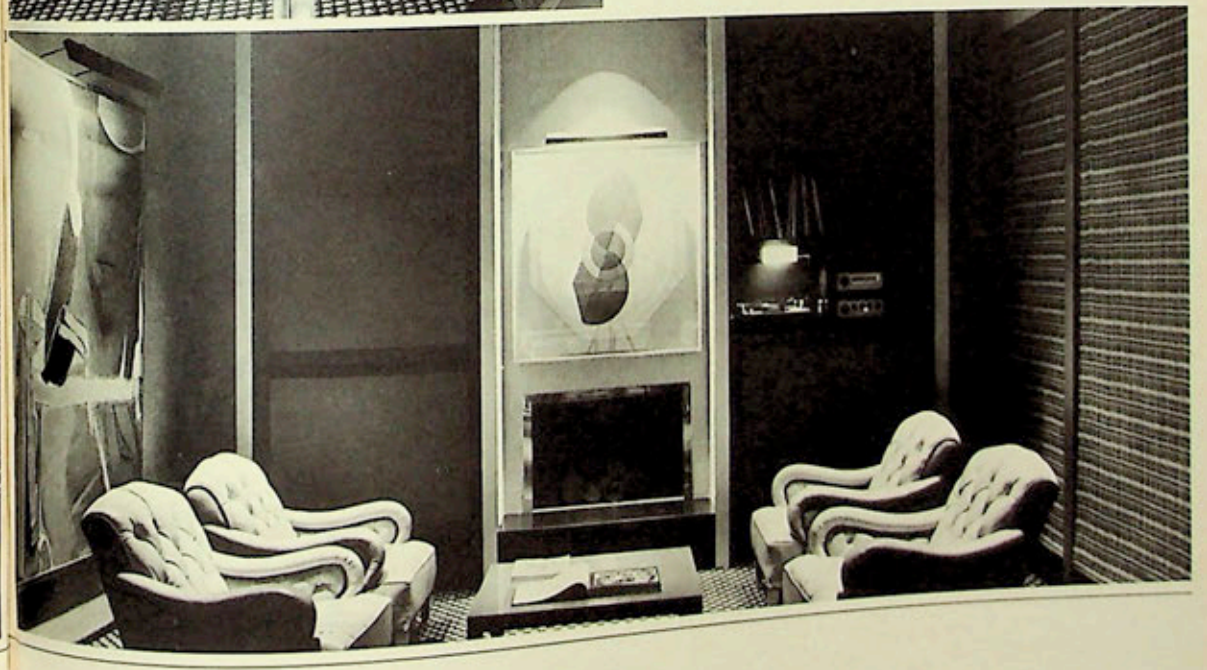
2 Les murs et le lit de la chambre d'amis sont recouverts d'un tissu chocolat imprimé de motifs roses et rouges. Comme dans tout le reste de l'installation, il n'y a aucune lampe dans la pièce. L'éclairage est incorporé au plafond et l'un des éléments est orienté pour qu'on puisse lire au lit. Une plaque de formica noir garnit le dessus du meuble à tiroirs. Ceux-ci n'ont pas de poignée : un rebord en saillie permet de les ouvrir. Le tableau au-dessus du lit est de Roger Cook.

3 Dans la salle à manger, des panneaux de bois crème placés en pan coupé, et dissimulant l'éclairage, donnent à la pièce sa forme octogonale. Bannenberg a dessiné la table en s'inspirant du style des années trente. Elle est en formica noir et blanc à motifs géométriques, avec un plateau de verre. Chaises de Marcel Breuer. D'étroites bandes d'or pâle créent un rythme vertical sur les murs. La moquette est la même que dans le salon et l'entrée. Un tissu beige écru recouvre le plafond. Les rideaux, qu'on ne voit pas ici, sont en tweed couleur tabac blond.

3







1 Cette double page montre trois aspects du salon. Les tons dominants sont le noir et plusieurs nuances de brun. Une toile beige recouvre les murs et le plafond. A l'une des extrémités de la pièce, un canapé blanc cassé avec un galon gris est placé entre deux fauteuils garnis de tweed couleur tabac blond. Moquette à petits motifs de conifère stylisé, en différents tons de brun. La peinture blanche et noire de Victor Passmore est simplement encadrée, en haut et en bas, par deux bandeaux de bois.

2 Les stores photographiés du balcon, à l'extérieur du salon. Ils sont en laine fine de ton écaille — bruns, noir, blanc — au tissage très lâche. Presque transparents le jour, ils deviennent opaques le soir, tout en laissant deviner le scintillement des lumières de Londres. On voit, dans le salon, l'un des quatre fauteuils recouverts de cuir crème entourant une table basse peinte en rouge.

3 La cheminée, légèrement surélevée, semble flotter sur le sol, et la moquette se prolonge au-dessous. L'embrasure est garnie de métal brillant et le foyer est traité comme un volume noir, répondant aux éléments peints en noir mat placés à droite et à gauche. Dessinés par Jon Bannenberg, ceux-ci contiennent les installations de radio et le pick-up. Les écrans, de chaque côté, sont en tweed couleur tabac. L'un d'eux dissimule la télévision. Sur la cheminée, une peinture-construction de Joe Tilson.

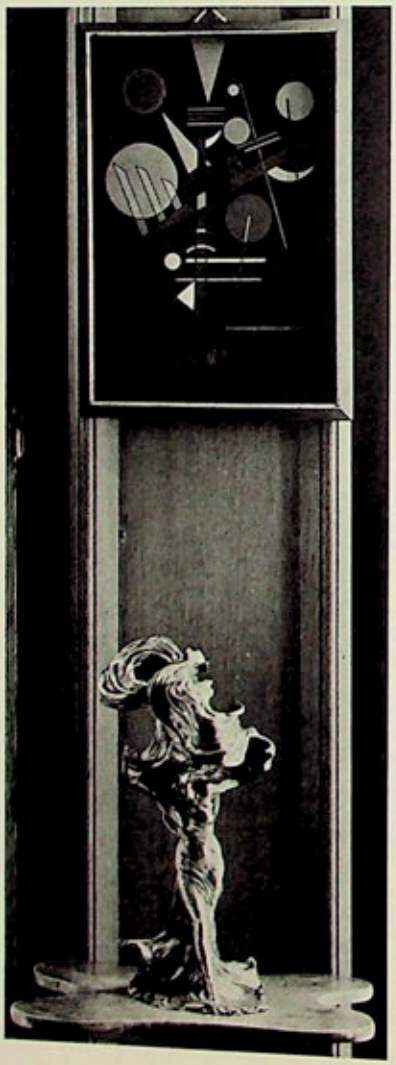
à paris l'art nouveau d'après-demain dans le modern style d'avant-hier

Texte et légendes d'Alain Jouffroy - Photographies de Marc Lavrillier

Il y a certains hommes — plus rares qu'on ne le croit — qui considèrent le monde comme un espace destiné aux rencontres. Parmi eux, le collectionneur est celui qui organise, dans un lieu qu'il choisit comme théâtre de sa vie, de beaux carambolages d'objets. Mais ne ménage pas qui veut, avec n'importe quoi ou n'importe qui, des rencontres significatives: les circonstances de la vie ne leur sont pas fréquemment assez favorables. C'est pourquoi les grands collectionneurs sont rares et il n'est pas aussi futile qu'on pourrait le croire de montrer l'importance de leur entreprise: tout particulièrement quand leur collection a été constituée en France, dans ce pays où les peintres et les sculpteurs ont souvent beaucoup plus d'idées qu'ailleurs, mais se heurtent à l'indifférence générale, ainsi qu'à l'incurie et l'inculture d'un grand nombre de personnalités « responsables ».

Il y a aujourd'hui, en France, trois ou quatre collectionneurs d'art contemporain de premier plan. C'est peu. Parmi ces trois collectionneurs, Monsieur T. est certainement le plus audacieux, le plus attentif aux secousses les plus secrètes du monde de l'art. Dans sa maison « modern style », terminée en 1914 par l'architecte Collet, et dont les fenêtres ouvrent paisiblement sur les pelouses et les arbres du Champ de Mars, il a organisé la confrontation la plus importante qui ait eu lieu chez un collectionneur français entre les deux plus grandes « avant-gardes » d'aujourd'hui: celle de Paris et celle de New York. Chez lui, leur rivalité n'a plus de sens. Mais il n'en est pas venu là du jour au lendemain. Il a même commencé avec timidité.

Ayant acheté lors d'une vente à New York, à laquelle il assistait par hasard au lendemain de la guerre, et comme par jeu, des tableaux de peintres des années vingt, et les ayant assez vite revendus, ce fut sa rencontre avec Bing et René Drouin, aux alentours de 1950, qui détermina sa vocation de collectionneur d'avant-garde. Le moins qu'on puisse dire, c'est que depuis ces rencontres, il ne s'est pas arrêté en chemin. Bien sûr, il acheta d'abord des tableaux de Poliakoff, en grande quantité. Mais il les a revendus depuis, pour les remplacer par un tableau d'Otto Freundlich de 1927 qui les résume tous à ses yeux. Puis des Miró et des Kandinsky. En 1952, ce fut la rencontre d'u collectionneur d'œuvres surréalistes qui, dit-il, exerça une excellente influence sur ses choix ultérieurs: il fit alors l'acquisition de tableaux de Fautrier, de Dubuffet, de Wols et d Mathieu. Il en a conservé quelques-uns. Pa trop. Mais c'est en 1960 que se produisit l'étonnante mutation qui fit de lui le seu collectionneur français de l'avant-garde inter nationale actuelle. Sous l'impulsion initiale d'Arman, il fit en effet l'acquisition d'œuvres d'Arman, de Martial Raysse, de Malaval d'Yves Klein, et, en 1961, de Lichtenstein, d Jim Dine, de Warhol et de Claes Oldenburg Par contre-coup, il redécouvrit la peinture d Robert Delaunay et celle de Léger, dont la force n'a rien à envier à celle du Pop. Ceci dit, il n'achète jamais un tableau pour sa seule signature. Il cherche souvent pendant long temps une œuvre particulière: par exemple « Le Lit » de Rauschenberg qu'il regrette de n'avoir pu se procurer. Depuis, il a renoncé à Rauschenberg, parce que c'est « Le Lit » qu'il voulait, rien d'autre. La liberté de son goût n'a d'égale que son indépendance de jugement.

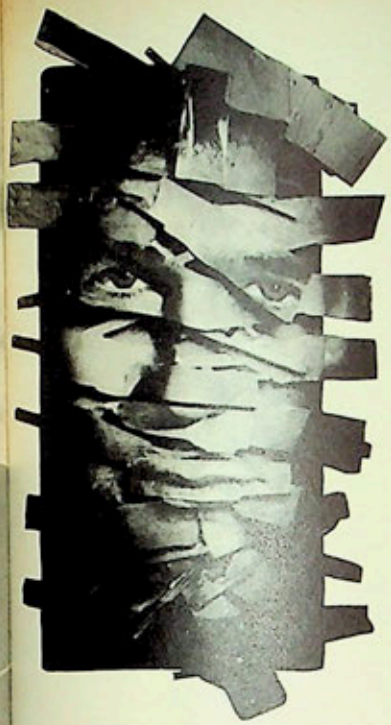


C'est dans une maison spacieuse et qui fut sans doute « démodée » longtemps, parmi des objets et des sculptures « modern style » que Monsieur T. a placé les pièces de sa belle collection. L'uniformité du goût, de cette manière est intelligemment renversée aux yeux du visiteur qui doit affronter des extrémismes contradictoires: celui du « modern style » qui se retrouve aujourd'hui dans les œuvres de Malaval, celui du surréalisme (Max Ernst), celui de l'orphisme (Delaunay), celui de l'abstraction lyrique (Wols), celui du Pop (Lichtenstein, Dine et Warhol), celui du nouveau « réalisme » (Tinguely, Raysse, Arman et Spoerri), celui, enfin, d'un solitaire, Bettencourt. C'est parce qu'il a le tranquille courage d'assumer ces contradictions nécessaires du goût que Monsieur T. est devenu l'un des grands collectionneurs d'aujourd'hui chez qui les frontières — nationales ou esthétiques — s'effacent complètement pour donner de l'art actuel — et de celui qui le précède — une image originale et dépourvue de tout chauvinisme.

Page ci-contre: ce tableau de Kandinsky (1925), accroché au-dessus d'une lampe en bronze qui pourrait représenter Loïe Fuller et porte la signature de Raoul Larche, marque à lui seul, malgré ses petites dimensions, l'origine des recherches esthétiques qui ont tour à tour eu pour étiquettes: « Art concret », « Abstraction-Création », « Art abstrait », « Abstraction géométrique », « Op Art », et « Art visuel ». La période géométrique de Kandinsky correspond au goût initial du XX^e siècle: l'apparence de la froideur calculée, d'où toute sentimentalité, toute subjectivité semblent exclues, masque une volonté tout intimiste de beauté, d'agrément, d'équilibre, de raison et de confort.

Ci-contre: Arman: « Colère » (1962). Arman a brisé un grand nombre d'objets, en particulier des instruments de musique dont il colle et fixe les morceaux tels qu'ils sont tombés sur une plaque de bois. Si l'on précise que sa femme est compositeur, et qu'il est lui-même grand amateur de « jerk », on cherchera peut-être de ce côté les motivations psychologiques de cette « Colère ». Dans le contexte de la collection, cette œuvre a en tout cas le mérite de préciser le rôle particulier d'Arman dans l'orientation de celle-ci vers l'avant-garde: celui d'un éclatement réel, par rapport aux sages recherches de « matière » des maîtres de l'Ecole de Paris. Elle est d'ailleurs aussi « composée » qu'un tableau de l'un quelconque de ces maîtres.

Ci-dessous: dans le vestibule, « Le Violoncelle brûlé » (1965) donne la mesure de l'agressivité systématiquement destructrice dans l'œuvre d'Arman. Recouverts de polyester, les restes du violoncelle, dans un caisson en plexiglas, sont comme le signe ironique de la conservation des ruines dont s'honore toute « civilisation ».



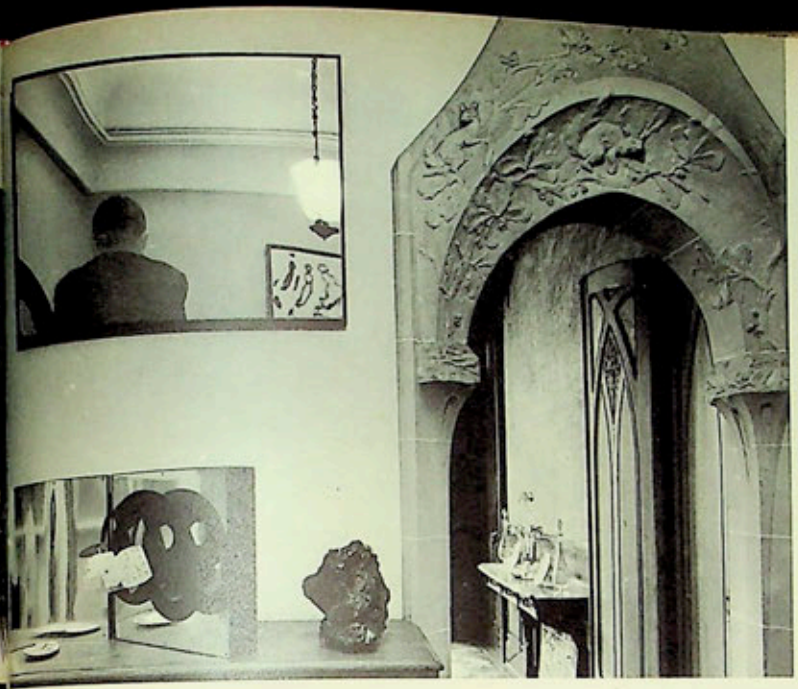
Page ci-contre: Accrochés dès l'entrée, les tableaux introduisent le visiteur à une conception de l'art où l'idée se révèle aussi importante que l'objet, l'objet aussi important que l'idée. C'est d'art mental qu'il s'agit, et il ne saurait être question de séparer la vie des idées de l'univers des sensations. On peut se passionner davantage pour une idée que pour une couleur. De cette passion, naît d'ailleurs parfois une nouvelle perception du monde — et donc des couleurs. Ainsi, de gauche à droite: le « Flesh Canvas » (1962), de Jim Dine, peintre américain de New York, est une peinture-collage qui propose, à côté de la porte d'entrée, de peindre soi-même le tableau, à cette nuance près que tous les pots de peinture sont collés à la tablette; un « Concetto spaziale » (1965), tableau ovale de Fontana, où il y a du noir, rien que du noir, plus quelques trous, et « Le Dos » de Malaval (1966), fait d'une matière que ce jeune peintre français appelle « l'aliment blanc ». Du tableau à peindre à cette femme qui nous tourne le dos, en passant par le noir total, le visiteur attentif sera peut-être conscient que l'art ne va pas lui être donné ici, avec toutes ses significations, sur le plateau de l'évidence.

En haut, à gauche: Le « Visage », de Beti, jeune peintre qu'affectionne le collectionneur, se trouve dans la Rotonde qu'on voit ci-dessus. Face à la statue en marbre fin de siècle d'un nommé Jean Hughes, et placé à côté des « Treize Colonnes » de Pierre Bettencourt, (détail ci-contre) peintre et écrivain de l'espèce la plus solitaire, la plus retirée, ce tableau-collage dont les contours n'obéissent pas à la norme du rectangle affirme l'existence de deux inconnues: 1. Comment juger de l'œuvre d'un très jeune artiste, sinon par l'intuition qu'on a de son authenticité? 2. L'authenticité suffit-elle à déterminer sa valeur? Questions auxquelles il faudrait répondre en face de la statue dudit Jean Hughes, qui n'est là que pour habiter de manière anonyme cette Rotonde où les lampadaires et le fer forgé sont la signature d'une certaine société, et non celle de la pensée d'un homme. Mais le collectionneur, lui, ne confond pas les œuvres d'art avec le décor et l'on a rarement ménagé un contraste aussi grand entre des œuvres qui suscitent un beau et grand malaise, et des objets de mobilier aussi impérieusement définis par le goût d'une époque.

Ci-contre: A droite de la porte du salon, ouvrant, après trois marches, sur la salle à manger un « Relief » de Schwitters, — l'une des œuvres réalisées à Londres par le créateur du « Merz », en 1942, à la fin de sa vie. Kurt Schwitters est sans doute le premier artiste européen à avoir consciemment utilisé des rebuts de terrain vague. A gauche de la porte, « Le Baiser » de Bettencourt (1964), composé comme tous ses reliefs d'un prodigieux et minutieux assemblage de coquilles d'œufs, grains de café, etc...

En bas de la page: Dans le salon, un autre tableau de Bettencourt, « Le Passage » (1964) pourrait avoir ici le sens d'une parodie assez macabre des « Grandes Baigneuses » de Cézanne: c'est du moins ce que pense le collectionneur. A l'extrême droite, un relief de Arp.

La salle à manger (page ci-contre, en haut) est la seule pièce de la maison qui ne soit ornée par aucune œuvre d'art contemporaine. Elle a été décorée par le peintre Lévy-Dhurmer, en 1913, un an avant l'achèvement de la maison. La cheminée, la table, les assiettes comme les boiseries des murs, semblent participer exactement du même goût que les peintures: élégance placide et satisfaite, charme et voluptueuse ignorance des dangers de l'histoire des hommes. C'est donc peut-être avec une secrète intention que les œuvres d'art contemporaines se signalent ici par leur absence. Il est vrai qu'on retrouve des boiseries semblables dans le salon (page ci-contre, en bas), où le tableau de Max Ernst, « Le Sarcophage » (1929), préfigure pourtant certains des assemblages récemment réalisés par de jeunes peintres. A gauche, « Monsieur Macadam » (1947) de Dubuffet et « Le Scarabée » (1947) de Wols sont des trouées de désespoir, joyeusement grinçant chez Dubuffet, romantique chez Wols, dans un appartement où tout porte la marque d'un ordre volontairement brisé. A l'extrême gauche, le « Relief orange » (1934) de Robert Delaunay, peintre dont Apollinaire fut le premier à reconnaître le génie et dont la jeunesse d'inspiration éclate toujours.



C'est peut-être dans le bureau que l'on reconnaît le mieux l'esprit de la collection. Page ci-contre, au-dessus du buffet, un tableau d'Alain Jacquet, jeune peintre qui a eu l'idée de reproduire en couleurs, mais en grossissant au maximum les points de la trame photographique, des gens et des objets d'aujourd'hui mis en scène selon la composition de certains chefs-d'œuvre «classiques»: il s'agit ici d'une «Tête» de son «Déjeuner sur l'herbe» (d'après Manet, 1965). Au-dessous, une «Accumulation» d'Arman et

un petit tableau moiré de Lichtenstein. Appuyé au buffet, «Bouteille et coupe» (1965) d'Adzak, et le masquant en partie, à gauche, une lithographie de Lichtenstein qui vaut bien le tableau qu'il a peint sur ce thème. Le grand tableau-collage, au centre, avec la valise remplie de poupées, est une œuvre d'un humour particulièrement «gros», d'Arman: «Birth control» (1963). La sculpture, posée à terre, est d'un artiste suédois, Björk: «Le Chapeau de ma mère» (1965). Sur le mur du fond, en haut à gauche, «Les Ampoules», de Beti, et l'un des plus beaux tableaux-pièges de Daniel Spoerri, sans doute le plus fastueux: «La Jungle» (1964). Au-dessous: «La Dame aristocrate» (1961), d'Enrico Baj. Il s'agit, on le voit, d'une belle anthologie de l'art d'aujourd'hui.

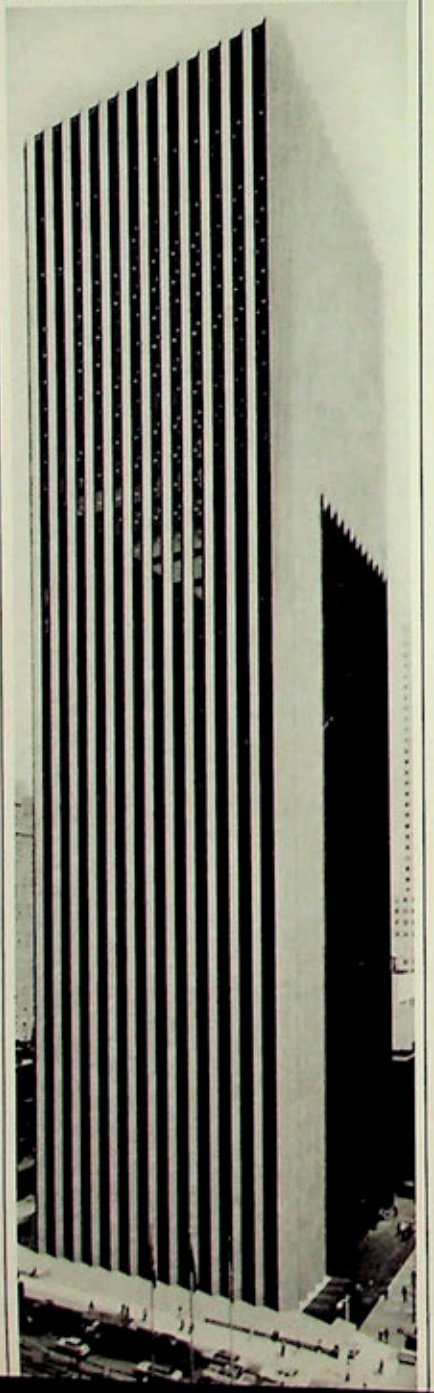
Mais il ne faut pas oublier pour autant dans la même pièce, au-dessus de la cheminée (ci-contre), l'aliment blanc de Malaval débordant du cadre doré de son «Portrait d'ancêtre» (1964), belle dénonciation de cette noble institution familiale, ainsi que le célèbre «Marilyn Monroe» d'Andy Warhol (1963) et, à gauche, une «Applique» de Christo, où un objet non identifié est ficelé dans du cellophane. Si l'on pense que, dans ce bureau se trouve le merveilleux «Balouba» de Jean Tinguely (1963), «L'Odalisque d'Ingres» (1965) de Martial Raysse, une «Feuille froissée» d'Arman (ci-dessus) et un tableau de Lichtenstein, on ne nous reprochera pas de conclure que, dans cette calme maison du Champ de Mars, l'avant-garde la plus véhémente d'aujourd'hui a trouvé un ami.

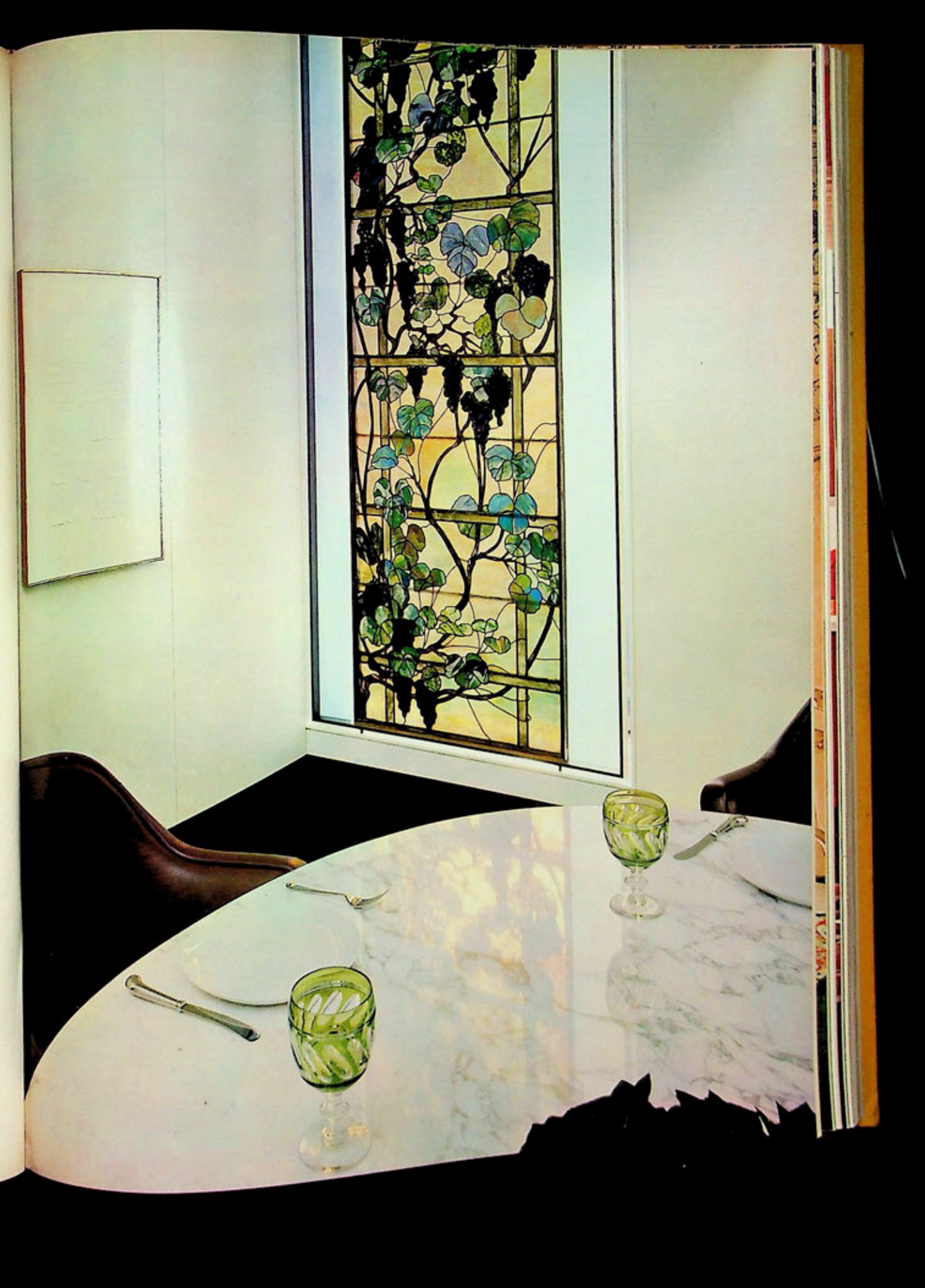
Ci-contre en haut de la page: Dans l'entrée, au delà du vestibule, et près de la porte ornée de stucs «modern style» qui conduit à la salle à manger (voir page 15), un tableau de Pistoletto où le personnage qui nous tourne le dos semble méditer loin du spectateur dans les profondeurs de la plaque d'aluminium où il est peint; au-dessous, une sculpture de Nicolas Schöffer de 1965.

CBS

A NEW YORK, AU SIÈGE DE LA COLUMBIA BROADCASTING SYSTEM, LE GRAND STYLE DES ANNÉES SOIXANTE

Le gratte-ciel de la C.B.S. (Columbia Broadcasting System) à New York est l'une des dernières œuvres de Saarinen, qui en acheva les plans quelques semaines avant sa mort, en 1961.





Le grand architecte souhaitait en réaliser lui-même l'agencement intérieur. Après sa brusque disparition, c'est à Florence Knoll Bassett que la C.B.S. confia l'entreprise, lui demandant de donner à l'ensemble une unité, un caractère qui répondent à la qualité de l'architecture et de créer un décor dont les éléments dominants seraient les œuvres d'art contemporaines que les dirigeants de la firme tenaient à y placer. Les activités de la C.B.S. entraînaient en outre des impératifs techniques particuliers: acoustique, dispositifs électroniques, appareils de télévision, d'enregistrement, de stéréophonie qu'il fallait intégrer aux installations. Malgré les normes de surface et d'équipements fixées très précisément au départ, Florence Knoll Bassett a évité la monotonie et l'uniformité en variant selon les étages, les harmonies de matières et de couleurs, choisies en fonction des tableaux répartis dans les différents locaux: secrétariats, réceptions, bureaux, bibliothèque, salles de projection ou de conférence, cafeteria. Mais c'est au 35e étage que le parti adopté se révèle le plus efficace et le plus spectaculaire. Les présidents et directeurs des différentes branches de la C.B.S. disposent là d'une « suite » comprenant bureau, secrétariat, réception, salle de conférence, salle à manger, cuisine et salle de bain. Nous présentons ici l'appartement de Frank Stanton, président de la C.B.S. Passionné d'architecture et amateur d'art contemporain, Frank Stanton a suivi dans ses moindres détails la construction et l'agencement intérieur du nouveau bâtiment. Il a créé et animé le comité chargé de choisir les 2500 œuvres d'art qui donnent aujourd'hui sa « personnalité » au siège de la C.B.S. Dans les pièces qui lui sont réservées, Frank Stanton a placé des sculptures de Lipch... et de Henry Moore, des tableaux de Rot... Franz Kline, Riopelle, Soulages et Jean Dubuf...

1 (Page 18). Le nouveau siège de la C.B.S. à N... York. La tour de 38 étages s'élève sur une ... esplanade surbaissée, Avenue of the Amér... entre la 52e et la 53e rue. Les piliers de béton ar... triangulaires sont revêtus de granit cana... gris foncé, dont la surface a été spéciale... traitée pour obtenir la matière souhaitée. L... piliers et les parois de verre teinté gris qui l... séparent ont une même largeur d'un mètre ... (5 pieds). A l'intérieur, autour d'un noyau centr... abritant les ascenseurs et les divers circu... d'équipement (eau, électricité, air conditionn... la surface disponible, libre de tout élément arch... tectural fixe, constitue un vaste rectangle d...

3

1800 m² environ (12 000 pieds carrés). Les dimensions des bureaux individuels (sauf ceux de la direction) sont fixés à partir du module de base (10 pieds sur 10 ou 10 pieds sur 15). Pour souligner la structure interne de la tour, Florence Knoll, qui en a réalisé tous les aménagements, a recouvert le volume central, à tous les étages, d'un tissu de laine gris Oxford, qui répète la teinte du revêtement extérieur.

2 (Page 19). La salle à manger-salle de conférences réservée à Frank Stanton, président de la C.B.S. Les vitraux du Lalique américain, Louis Tiffany, qui viennent d'une maison de Philadelphie, sont insérés dans un encadrement aux dimensions de la fenêtre.

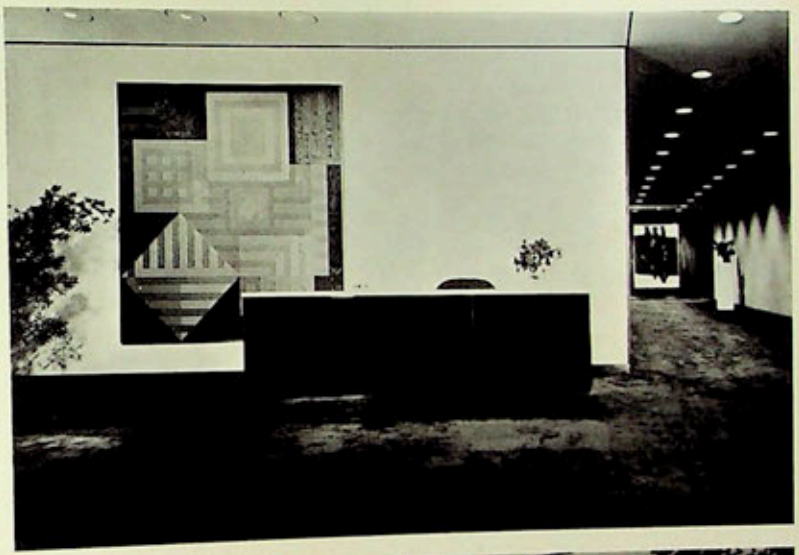
3 Derrière le bureau de Frank Stanton, sur le mur crépi, une peinture de Franz Kline, « Crosstown ». Au-dessous, une longue étagère de marbre et de chêne, avec tiroirs, rangements, téléphone, boutons de commande pour l'éclairage, l'air conditionné, la radio et la télévision. Au fond, un bronze de Lipchitz, « Seated Bather ». Plus loin, contre la paroi de chêne, un tableau de Jean Dubuffet, « Fleurs aux cheveux ».

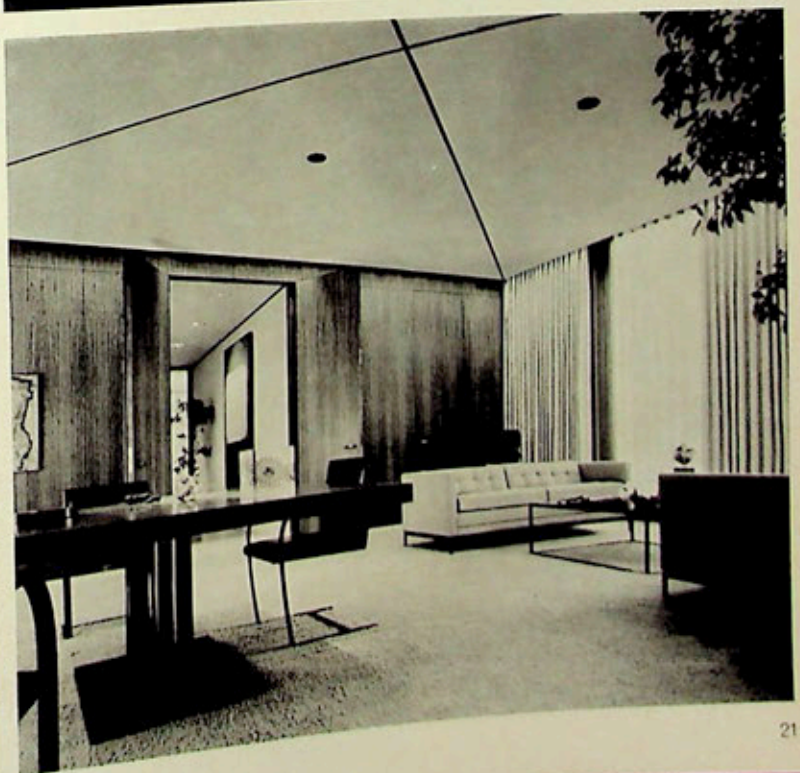
4 Dans la salle de bain, les ampoules sont encastrées sur l'encadrement de la fenêtre, devant laquelle est suspendu un miroir ovale entouré d'une baguette de bronze. Le lavabo est en travertin.

5 La réception commune aux différents appartements de la direction, groupés au 35e étage. Un système très complexe d'intercommunications est incorporé au bureau de chêne, dont le socle est en bronze et le plateau en marbre italien. Au-dessus, une composition de Vasarely, « Kiu Siu ». Au fond du couloir, à droite, un tableau de Pierre Soulages, « 13 février 1963 » et une sculpture de Fr. Somaini, « Primavera d'Altoforno I. »

6 Près de la porte menant à l'antichambre, trois écrans de télévision en couleurs sont encastrés dans la paroi de chêne, derrière le canapé garni d'un tissu de laine grège (Knoll International).

7 Un autre aspect du bureau de Frank Stanton. Le dispositif d'air conditionné traverse en diagonale le faux-plafond surbaissé. Celui-ci dissimule les lampes à intensité réglable qui éclairent les murs tout autour de la pièce. Sur le bureau, dessiné par Florence Knoll Bassett, une œuvre de Sue Fuller, « String Composition ». On aperçoit, au fond, sur le mur de l'entrée, un tableau de Rothko, « The Black and the White ».





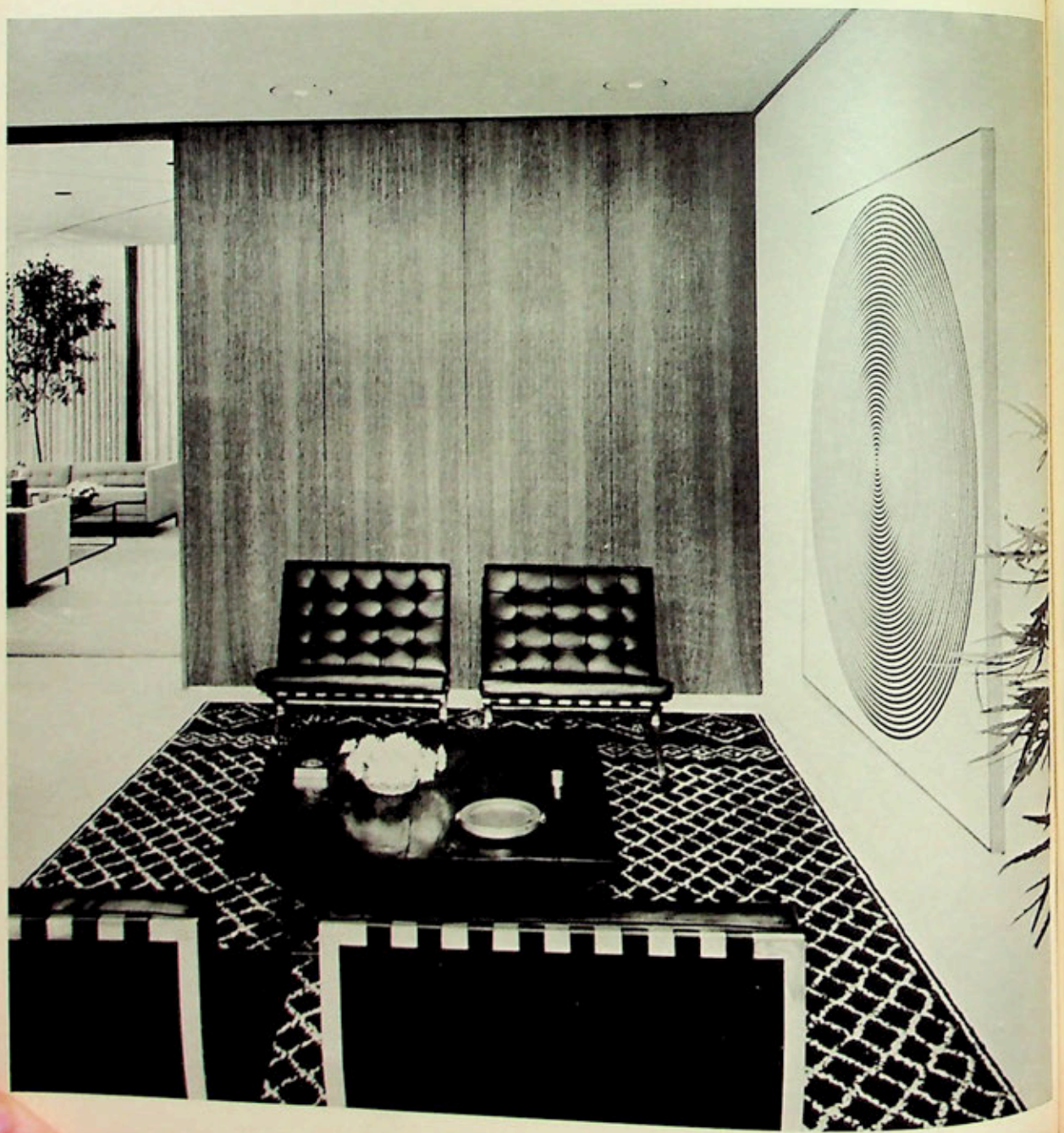
Ci-dessous, la réception privée de Frank Stanton, vue de la salle à manger vers le bureau. Sur le mur de droite, une grande composition de Tadasky, « T 75 » fait face à une peinture de Rothko, qu'on ne voit pas sur notre photo. Tapis marocain noir et blanc. Chaises de Mies van der Rohe, garnies de cuir noir.

Page ci-contre, de haut en bas:
Dans l'antichambre, un rouleau japonais se détache sur un panneau de chêne foncé. La paroi de gauche est en glace.

Un autre aspect de l'antichambre, avec la bibliothèque et le sofa, dont la garniture est soulignée d'une « piqûre Courrèges » copiée par Mrs Bassett sur un vêtement que le couturier a réalisé pour elle. Sur le mur de droite, des souvenirs personnels de Frank Stanton.

Sur le bureau, un isolateur radio voisine avec un mortier d'albâtre servant de porte-crayons et une pendule anglaise en forme de boule.

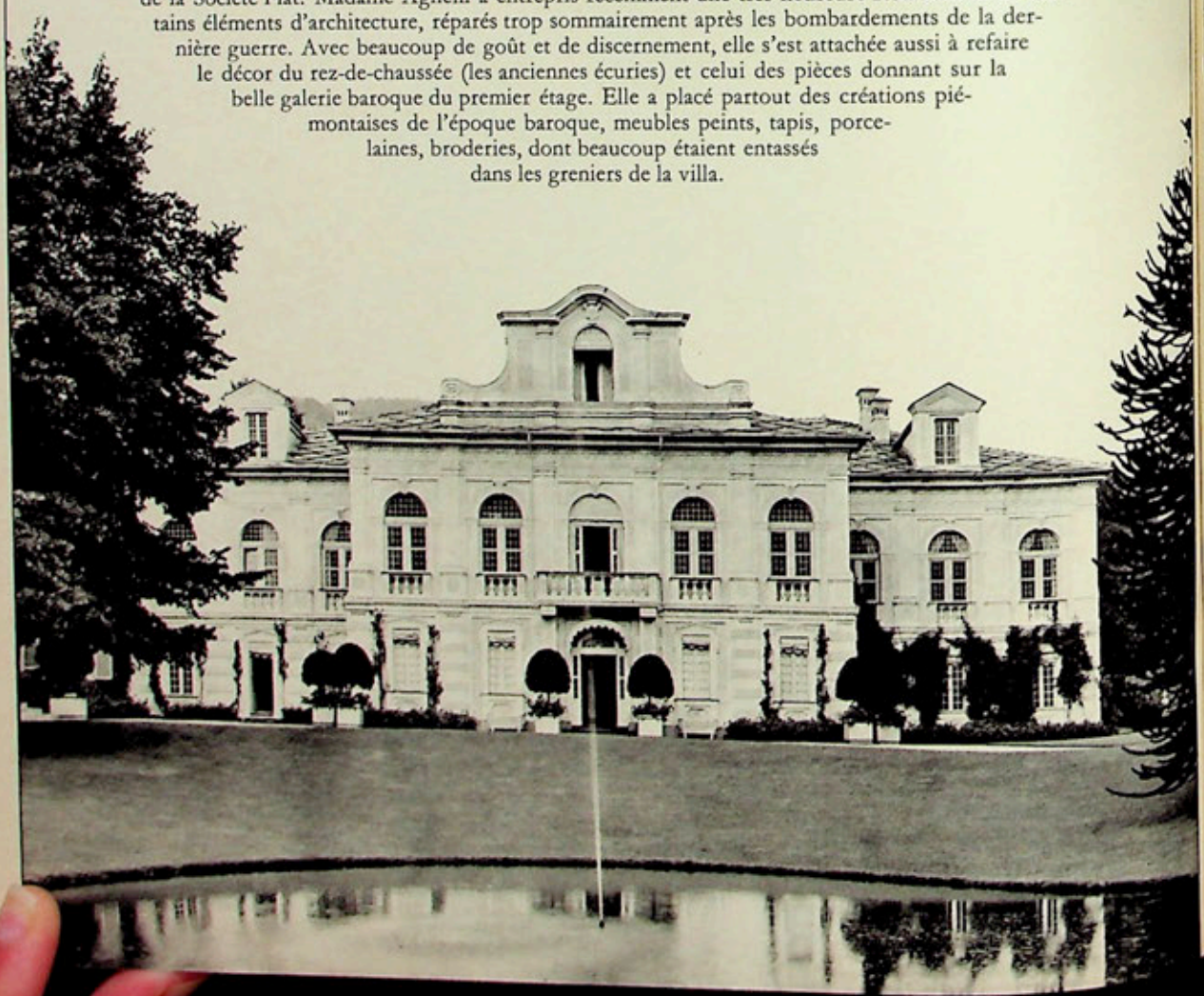
En face du bureau, entre deux canapés assortis, une table basse dont le plateau est en verre. Au centre, parmi les objets dont l'ombre se projette sur le tapis de haute laine, une main de bronze provenant d'Angkor Vat.



EN PIÉMONT UNE CÉLÈBRE VILLA BAROQUE DONT LE DÉCOR VIENT D'ÊTRE RENOUVELÉ

Photographies Marc Lavrillier

Au creux d'une vallée resserrée entre des montagnes boisées, à Villar Perosa, dans les environs de Turin, s'élève un ancien rendez-vous de chasse royal qui appartient à Monsieur et Madame Giovanni Agnelli. Tout est clarté, luminosité, transparence. A travers la maison dont les pièces donnent sur deux longues galeries, on peut voir, des deux côtés, les gazons, les arbres, les montagnes. A l'origine, la villa comprenait quatre pièces au « piano nobile ». Les peintures et les stucs qui couvrent les murs et les plafonds d'un décor de chinoiseries plein de verve et d'invention, datent de l'époque où Victor-Amédée II, duc de Savoie, roi de Sicile et de Sardaigne, fondateur de l'indépendance piémontaise, avait ici une maison de plaisance. A la fin du XVII[e] siècle, il fit transformer une ancienne maison de ferme, qui avait appartenu à des émigrés protestants. Il est très probable que le roi demanda les plans à son architecte favori, le Sicilien Filippo Juvara, auteur de nombreux édifices baroques de la région de Turin. Six générations d'Agnelli ont passé leurs vacances dans ce cadre idyllique, après qu'un capitaine Agnelli en eut fait l'acquisition au retour des campagnes de Russie, en 1812. Les principales modifications ont été faites par le grand-père de l'actuel propriétaire, qui fut le créateur de la Société Fiat. Madame Agnelli a entrepris récemment une très heureuse restauration de certains éléments d'architecture, réparés trop sommairement après les bombardements de la dernière guerre. Avec beaucoup de goût et de discernement, elle s'est attachée aussi à refaire le décor du rez-de-chaussée (les anciennes écuries) et celui des pièces donnant sur la belle galerie baroque du premier étage. Elle a placé partout des créations piémontaises de l'époque baroque, meubles peints, tapis, porcelaines, broderies, dont beaucoup étaient entassés dans les greniers de la villa.



Page ci-contre :

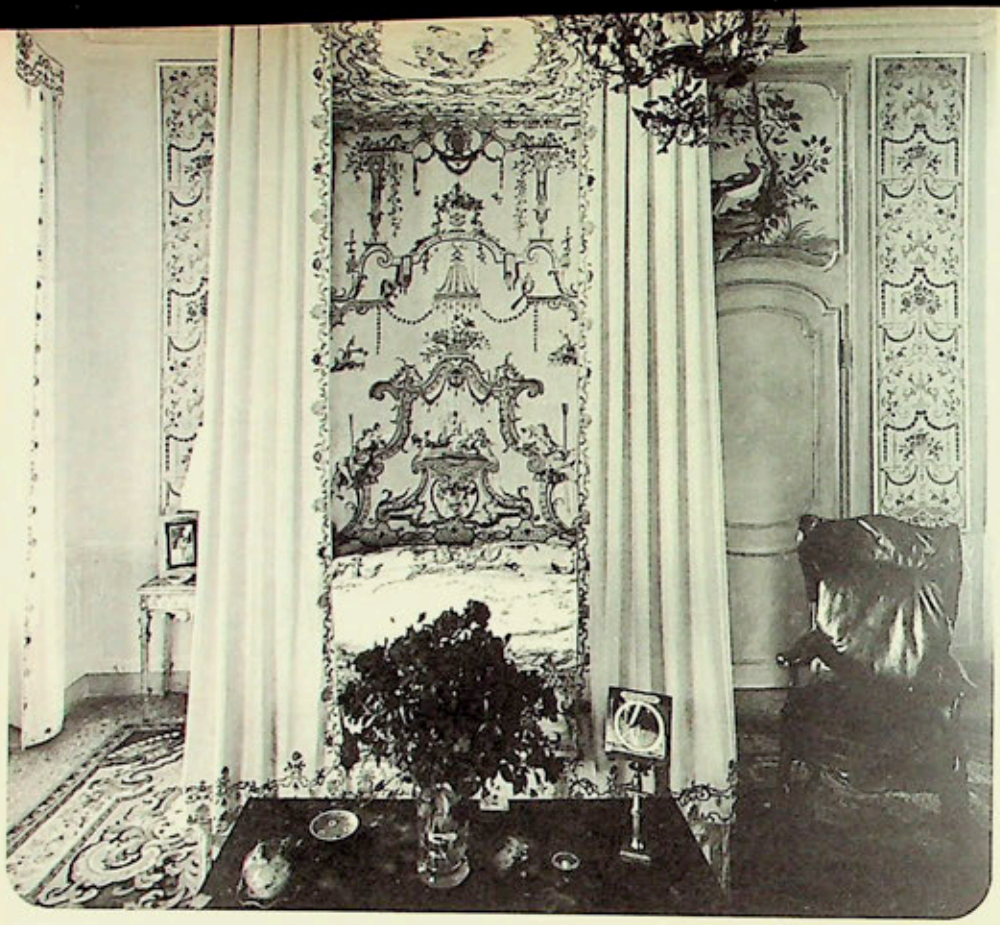
La villa, qui date du début du XVIII^e siècle, a été construite pour Victor-Amédée II, duc de Savoie, sans doute sur les plans de Juvara qui édifia l'église aux tours jumelles de Villar Perosa, dont la silhouette domine la maison. La façade, et plus encore l'escalier intérieur, rappellent les réalisations de Juvara au Palais Madame de Turin. Les Agnelli, lorsqu'ils décidèrent de restaurer la villa, s'adressèrent à Stéphane Boudin, de la maison Jansen, qui visita toutes les villas de Juvara existant dans les environs, et qui envoya des dessinateurs pour en relever les détails d'architecture. Cette préparation minutieuse a permis de rétablir les proportions correctes des fenêtres et des portes, qui avaient été mal réparées.

Ci-contre, en haut de la page :

L'église au toit de cuivre de Villar Perosa, construite par Juvara, vue de la terrasse du 2^e étage, qui donne sur le jardin. Cet étage a été ajouté par le grand-père du propriétaire actuel, à la fin du siècle dernier, au moment de son mariage. Il est entièrement occupé par les chambres d'amis et leurs salles de bain, au charmant décor XIX^e. A droite, à mi-hauteur, la serre et le jardin des fleurs à couper, avec ses dahlias éclatants.

Ci-contre :

L'un des aménagements nouveaux réalisés par Madame Agnelli : près de l'entrée, cette pièce ensoleillée toute en osier et en cotonnade, donnant directement sur le jardin. C'était jusqu'ici un salon plus traditionnel, avec des meubles vénitiens tendus de velours. Le plafond et les murs ont gardé naturellement leur décor original de stucs jaune pâle et blanc. Les chaises rustiques peintes et le lustre de tôle sont piémontais ; les fauteuils italiens en osier sont garnis de coton français imprimé rouge, blanc et paille (Lemanach). Sur le sol, une natte de Cogolin. Partout, des pyramides de fleurs.



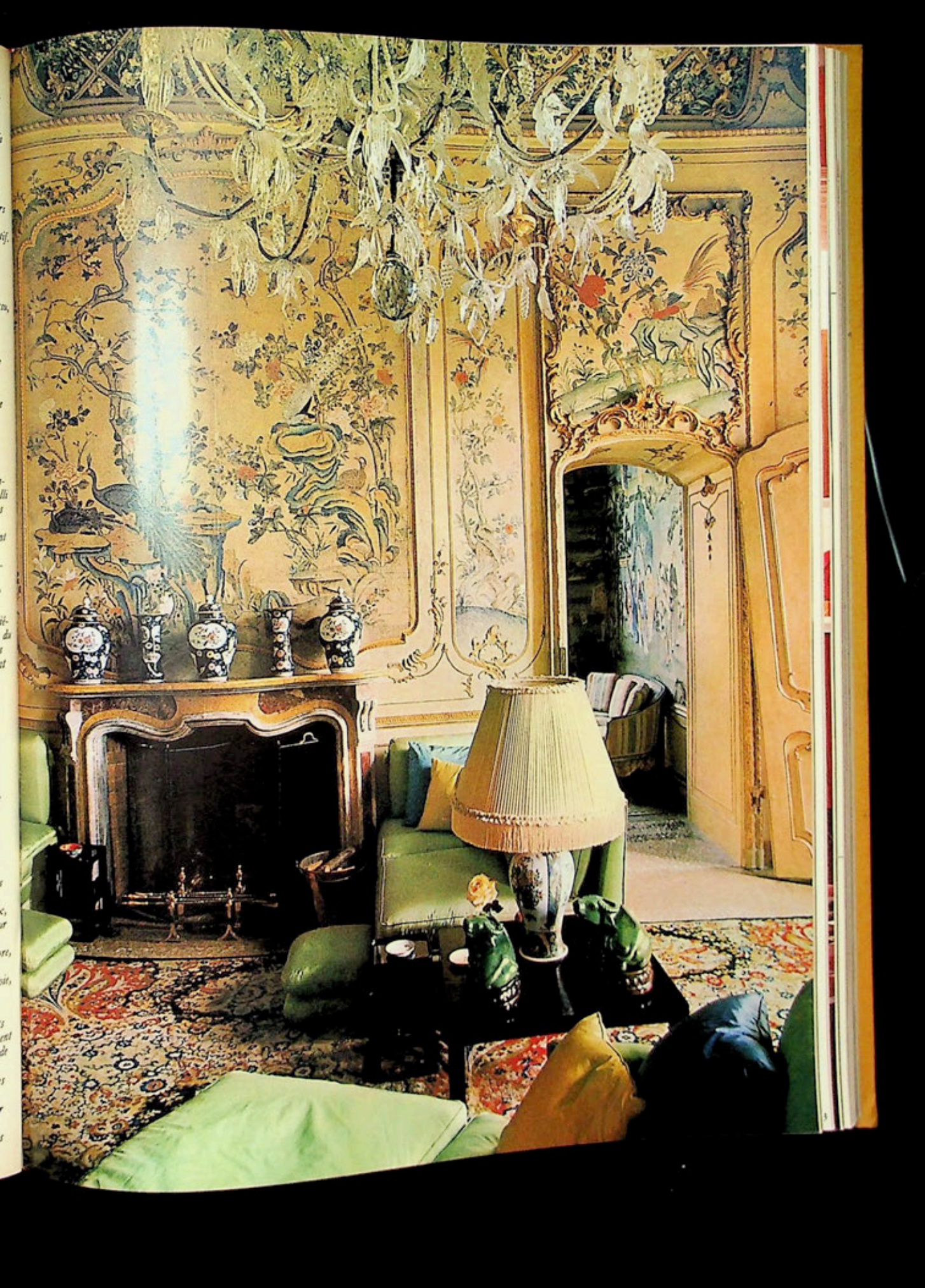
La chambre du maître de maison est garnie de « bandera », broderie typiquement piémontaise sur tissu de lin brodé de laine, dont les motifs jaunes, ocres, bleus et rouges se détachent sur le fond écru. La pauvreté relative de la région empêcha longtemps l'emploi de la soie et du velours et favorisa le développement de ce style rustique très décoratif. Les tentures du lit et les rideaux existaient déjà, mais Madame Agnelli a retrouvé dans les réserves de la maison d'autres morceaux du même tissu, qu'elle a utilisés pour tendre les panneaux des murs, une banquette et des chaises. Le plafond voûté est décoré de guirlandes et d'arabesques de stuc vert. A droite du lit, une curieuse chaise piémontaise en cuir avec son repose-pied.

Ci-contre, en bas de la page :

Avec la collaboration de Monsieur Boudin, Madame Agnelli a créé deux nouvelles chambres d'amis au rez-de-chaussée, en utilisant presque uniquement des meubles, et — pour la pièce que nous montrons ici — des peintures, retrouvés dans la caverne d'Aladin qu'était le grenier de la villa. Le lit est garni d'une « bandera » piémontaise, qui date du milieu du XVI^e^ siècle. Sur les boiseries vert pâle des murs se détachent des peintures de genre piémontaises du XVIII^e^ siècle. Tapis portugais sur le sol. Meubles peints de la région.

Page ci-contre :

L'un des trois salons en enfilade donnant sur la galerie baroque du premier étage. Il a gardé son décor original de peinture et de stucs piémontais. Des panneaux de papier peint chinois sont encadrés de chinoiseries peintes par des artisans locaux. Guirlandes, treillages, oiseaux, rinceaux de fleurs grimpent sur les corniches et le plafond. La pièce, qui était une chambre, est devenue un petit salon, avec des sièges recouverts de soie, des consoles et des fauteuils argentés, ainsi qu'une remarquable collection d'objets chinois, comprenant notamment une très belle série de pièces de la « famille noire » sur la cheminée et deux grands bouffles en jade. Un élément bien piémontais : la porte fixée par des gonds posés en oblique, qui se ferme toute seule. Tapis en « Aubusson » turinois.



Page ci-contre :

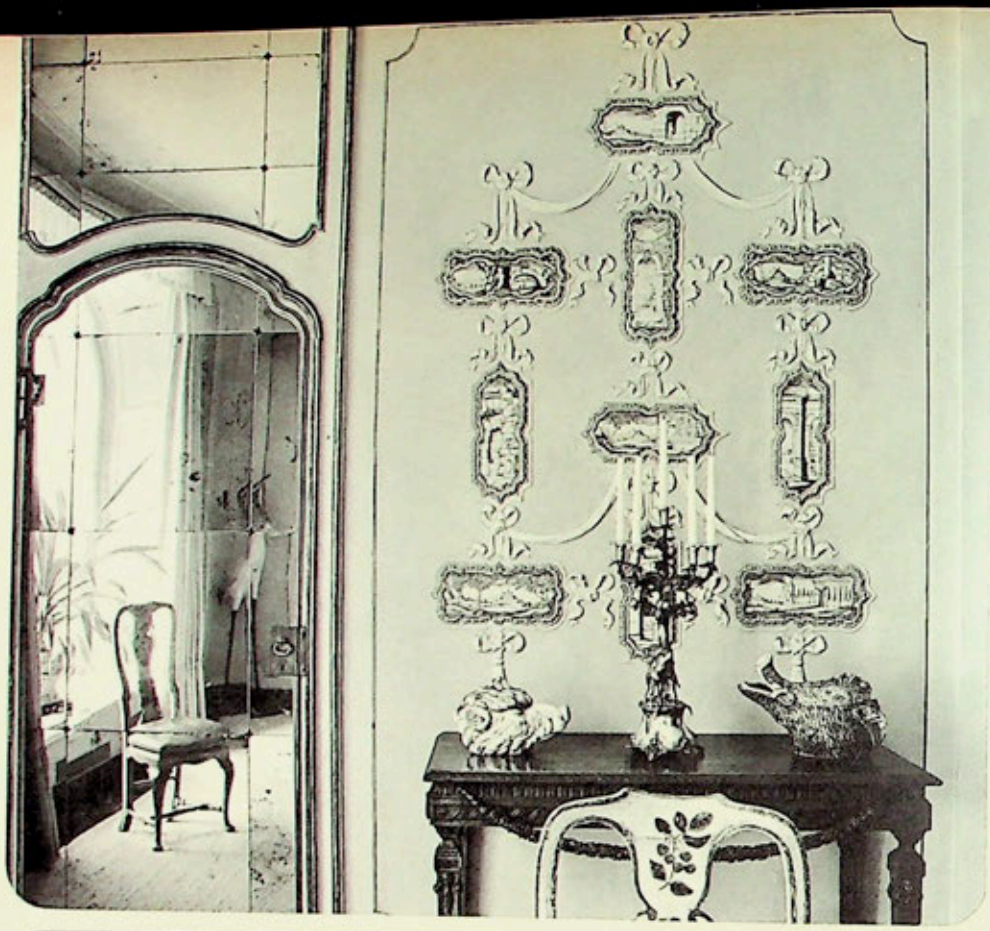
Pour créer un salon-bibliothèque chaud et intime dans cette pièce toute en portes et en fenêtres, la maîtresse de maison a choisi comme couleurs dominantes le rouge et le vert. Le taffetas vert amande rayé de vert plus clair sur les murs et le sofa, au premier plan à gauche, a été réalisé spécialement à Turin par Ghedini. Sur le divan garni de soie jaune mais, les coussins blancs sont décorés d'applications de fleurs en chintz. Tapis de Bessarabie trouvé en Angleterre. On ne voit pas sur notre photo les deux beaux meubles anglais du XVIII^e^ dont le décor de laque rouge et or ajoute sa note éclatante au décor de la pièce.

Ci-contre, en haut de la page :

Détail de l'un des salons ouvrant sur la galerie baroque couverte. Sur une console dorée à six pieds, un singe en porcelaine de Saxe, entre deux superbes vases de majolique, qui ont figuré à la grande exposition du « Baroque piémontais » présentée à Turin il y a trois ans. Des rideaux de taffetas ocre garnissent les portes. Ces pièces sont pleines d'objets rares, de boîtes précieuses, de fines porcelaines, disposés avec beaucoup d'esprit et de goût. Les meubles, exécutés au XVIII^e^ siècle, alors que le Piémont était une région pauvre, n'ont aucun décor de marqueterie ou de bronze doré : ils sont peints et décorés de papiers collés et vernis, « la laque du pauvre », avec une ornementation en relief de « pâte de riz » blanc sur fond coloré.

Ci-contre :

Un aspect de la longue galerie couverte du premier étage, avec son décor piémontais de stucs peints et de chinoiseries qui connurent une très grande vogue à la cour de Turin au XVIII^e^ siècle. Le véritable papier peint chinois alterne avec les créations locales « à la manière de ». Les trompe-l'œil mêlent des sculptures illusoires aux vrais reliefs de stuc. La gaieté des couleurs claires, paysages, fleurs, fruits, volutes, guirlandes et scènes mythologiques envahissent les murs et le plafond. Consoles argentées, laquées, stuquées ; vases chinois ; canapés-corbeilles et fauteuils Louis XV italiens tapissés de soie vert d'eau ; lustres et appliques en « feuillage » de tôle piémontais.



Tous les murs de la salle à manger sont ornés de petites plaques de faïence du XVIIe siècle, représentant des vues topographiques. Monsieur Agnelli les a trouvées à Bergame, où elles avaient décoré le Palais Episcopal. Elles ont été replacées ici selon leur disposition originale. Sous le panneau, un guéridon piémontais en bois naturel avec deux têtes de sanglier en porcelaine du XVIIIe. Candélabres d'argent figurant des cerfs. Chaises piémontaises en bois peint.

Ci-contre, en bas de la page:

Cette galerie ouverte qui s'étend sur la façade arrière de la maison — devant l'enfilade des salons — avait été fermée et transformée en salles de bain avant la guerre. Madame Agnelli et ceux qui l'ont aidée ont rouvert cette galerie et lui ont rendu ses proportions d'origine. On a créé ailleurs deux salles de bain pour les chambres de l'étage. La galerie est l'un des nouveaux aménagements les plus réussis, grâce au rythme créé par la répétition des meubles en groupes semblables, des lustres, des bacs et des pots de fleurs suspendus aux murs, des photophores sur les tables et même des cornes de narval. Les sièges d'osier sont garnis d'un tissu imprimé en plusieurs tons de paille, d'ocre, de blanc et de rose pâle.

Page ci-contre:

Ce superbe éléphant fait partie d'une paire, placée à l'entrée de la galerie ouverte. D'époque Louis XIV, et provenant des Indes, ils étaient à l'origine en bois peint, mais avaient perdu leur décor polychrome lorsque Monsieur Agnelli les a découverts. Les plantes en pot, grandes comme des arbres, les bacs de fuschias et de lierre, les fleurs disposées en pyramides viennent des jardins et de la serre.

De tous les côtés, la villa Agnelli est encadrée de montagnes boisées. Au siècle dernier, on l'a entourée d'un parc typiquement XIXe, comprenant des pelouses, des conifères et un bassin rond devant la maison. Il y avait aussi un jardin italien classique, avec des statues, des cyprès et des buis taillés. Madame Agnelli a demandé au célèbre architecte-paysagiste Russell Page de redessiner la plus grande partie des jardins. La transformation réalisée par Page ne s'est pas limitée à des plantations nouvelles. Il a dégagé les perspectives en enlevant beaucoup d'arbres et de buissons. La pelouse derrière la maison a été agrandie et étendue vers le ravin. Au creux de la pente, le paysagiste a imaginé toute une série de petites pièces d'eau communiquant entre elles et alimentées par un ruisseau qui descend de la montagne. Le sol a été aménagé de manière à former différents niveaux. L'eau d'eau arrive au bassin le plus élevé et de là tombe en cascades d'un plan d'eau à l'autre, au milieu des buissons et des plantes vivaces qui ont été plantés tout autour. Insensiblement, le jardin dessiné se prolonge dans la végétation naturelle des montagnes. En dehors du jardin d'eau et des plantations de fleurs, Russell Page a rectifié les proportions en rétablissant les anciens murs qui avaient été agrandis à tort. Certains de ces changements s'imposaient de façon si évidente et si logique, que Madame Agnelli, qu'elle ne peut plus, maintenant, se rappeler comment étaient les jardins avant leur transformation.

Page ci-contre :

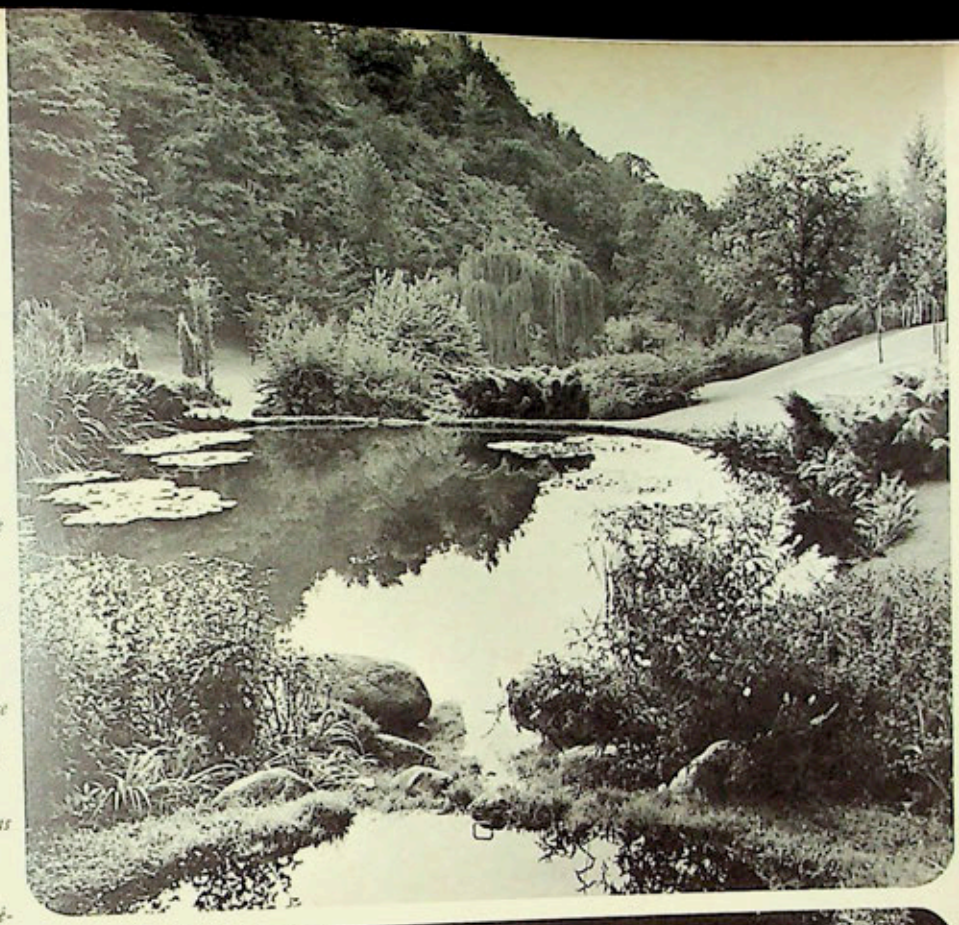
Derrière la maison, le rideau d'arbres verts et les montagnes vus de la galerie ouverte.

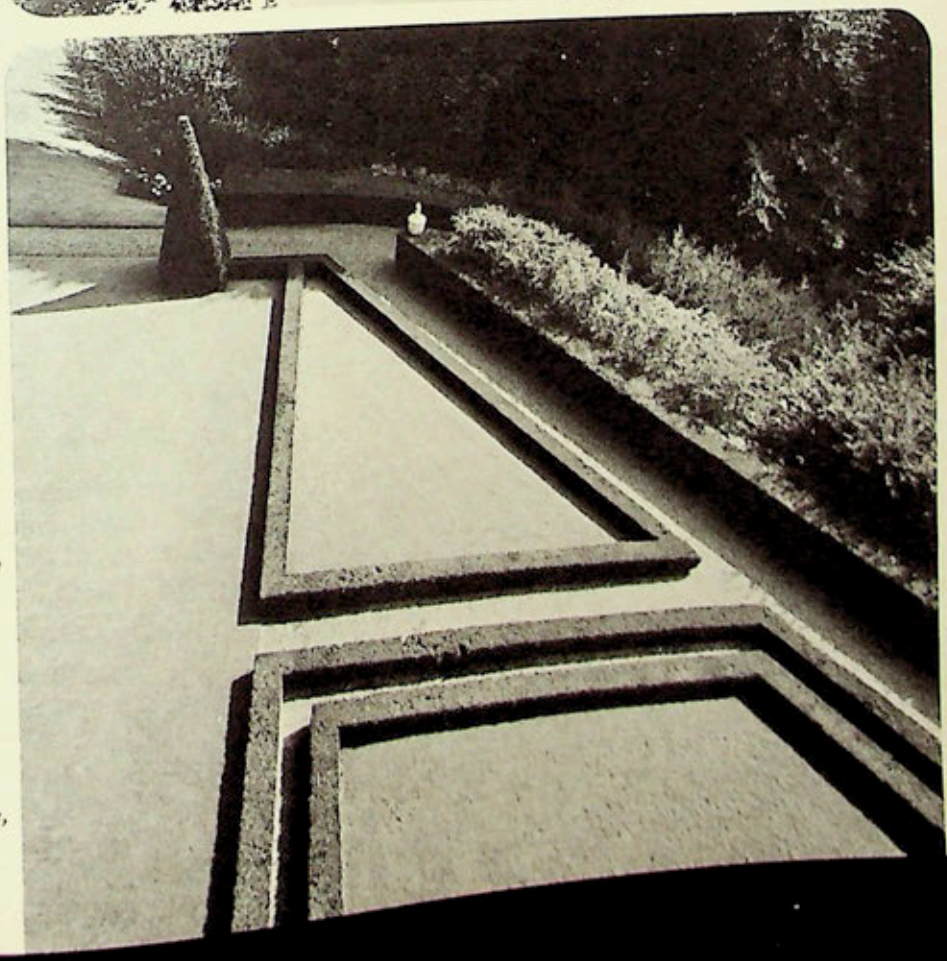
A droite, en haut de la page :

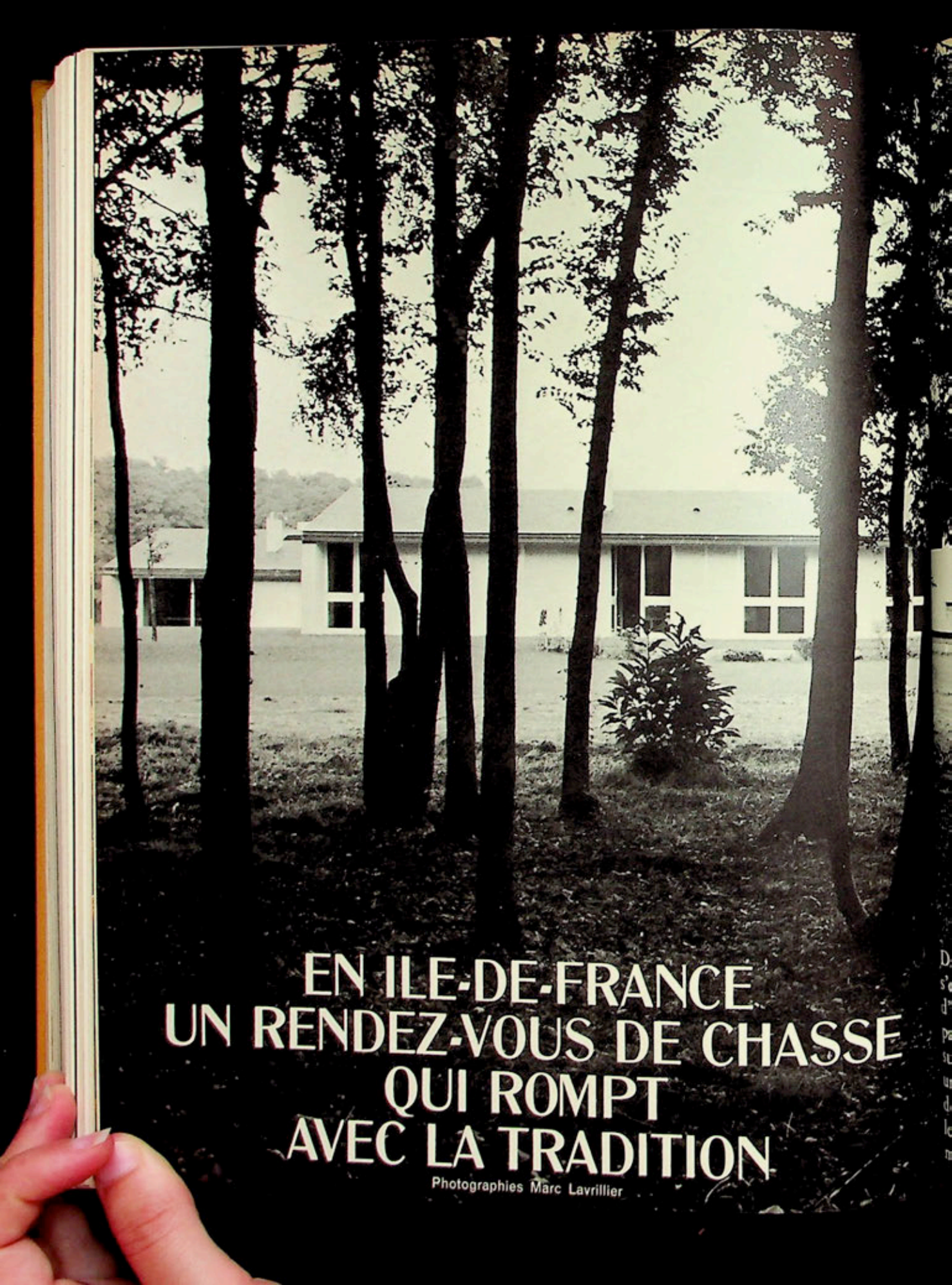
La pelouse descend en pente douce et par une série de terrasses jusqu'à ce jardin d'eau fait d'une série de bassins reliés entre eux.

Ci-contre :

A la place d'une plate-bande bombée à l'ancienne mode, Russell Page a dessiné une grande pelouse absolument plane, rythmée par les lignes nettes des ifs taillés et des buis qui dessinent des motifs géométriques en deux tons de vert contrastés.







EN ILE-DE-FRANCE UN RENDEZ-VOUS DE CHASSE QUI ROMPT AVEC LA TRADITION

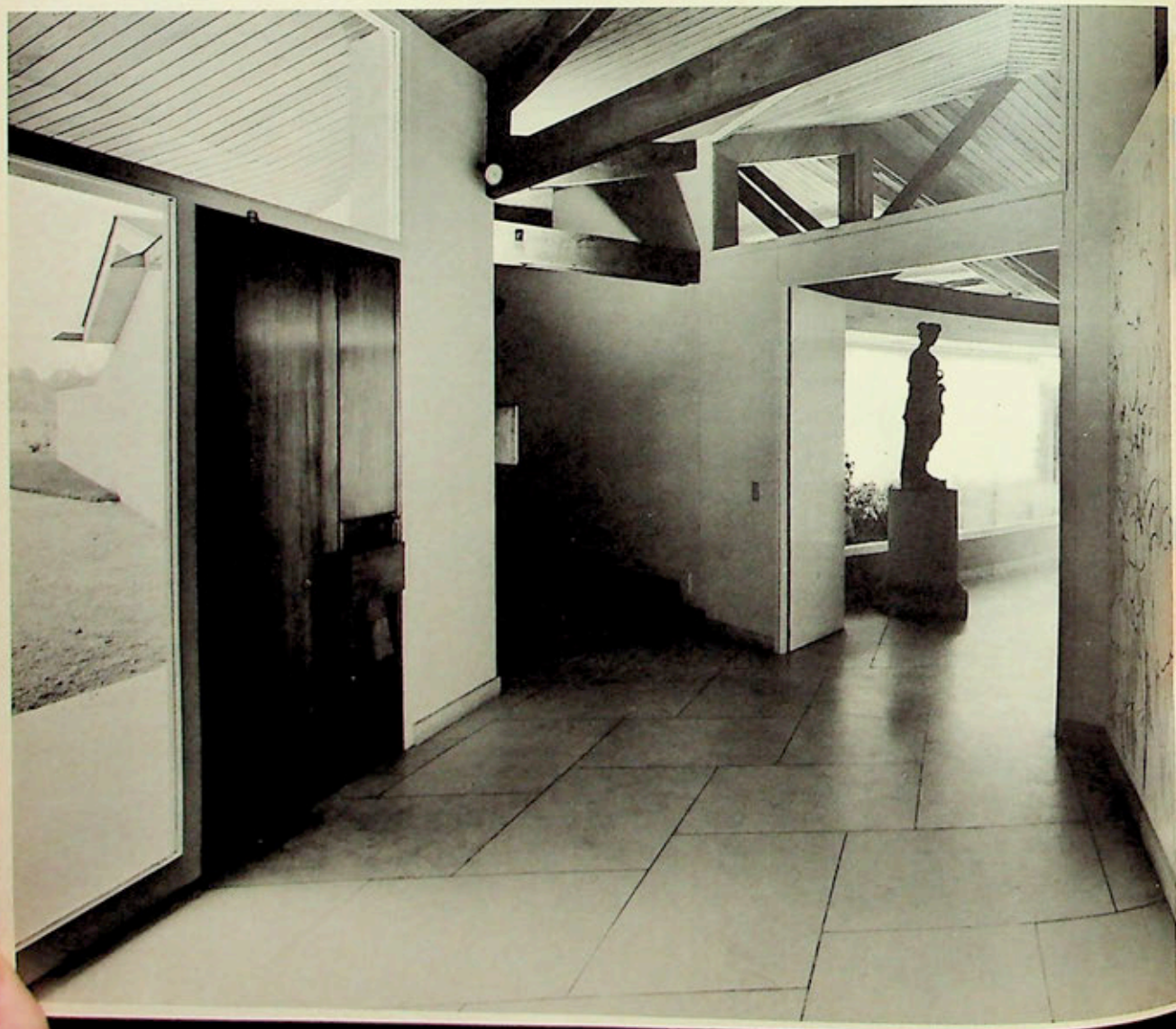
Photographies Marc Lavrillier

Dans la région boisée d'Ermenonville, la maison de Monsieur et Madame Claude Labouret s'élève sur la prairie d'une clairière, au milieu des bois de Saint-Laurent. Elle n'est entourée d'aucun jardin, d'aucun parc dessiné, et les grandes baies vitrées ouvrent directement sur le paysage naturel, où dominent les pins et les bouleaux. On a seulement aménagé une roseraie sur l'un des côtés et planté quelques arbres pour rapprocher la forêt de la maison. Celle-ci est une construction sans étage, couverte d'ardoises, dont les moindres détails — structures, choix des matériaux, agencement intérieur — ont été établis grâce à une collaboration constante entre les propriétaires, les architectes Caumont et Collard, la décoratrice, Martine Dufour. Les éléments d'architecture participent au décor, strictement élaboré à partir de cette architecture même.

1 La maison comprend trois ailes disposées en étoile, l'une réservée aux parents, la seconde aux enfants, la troisième aux pièces de séjour. Ce plan a permis aux architectes de créer, par l'imbrication des toits au-dessus des murs blancs, un jeu de pentes qui anime l'ensemble du bâtiment et lui donne son unité.

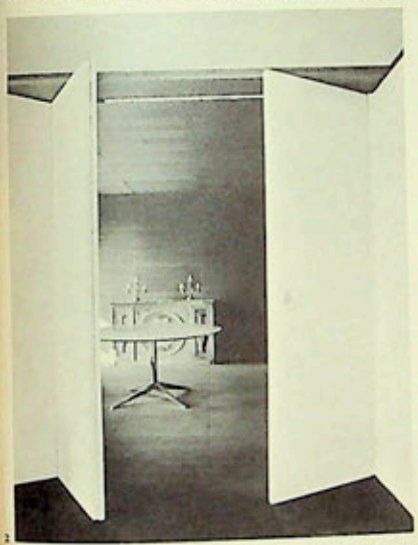
2 Deux murs aveugles en oblique mènent à l'entrée. Comme dans les autres pièces, l'agencement intérieur intègre les éléments d'architecture au décor: jeu des poutres de chêne sur les lattes claires du toit, paroi de verre prolongée par la porte en bété massif (bois africain foncé), sol en dalles de pierre de Vaurion dont les angles de 120 et 60 degrés reprennent le rythme géométrique adopté dans toute la maison (pente des toits, direction des murs, etc...).

3 Vue du salon prise à travers une meurtrière, dans l'aile réservée aux parents. Au premier plan, le patio, éclairé par une ouverture ménagée dans le toit et garnie de poutres qui dessinent dans la pièce des raies mouvantes d'ombre et de soleil. Quatre statues de terre cuite rose, d'époque Directoire, représentant les Quatre Saisons, donnent à la pièce son caractère. A gauche, un mur tendu de feutre brun-noir, formant écran dans le développement d'une série de baies, équilibre la grande clarté apportée par l'ouverture sur la prairie et les bois.



1 La cuisine est aménagée sur deux niveaux, l'un pour « l'office », l'autre pour la cuisson des repas. Un revêtement de formica brillant en deux tons, — vert olive et jaune moutarde — alterne sur les murs et les plans de travail. Le sol est en ardoise. Pour obtenir la couleur bleu-noir qu'elle désirait donner aux placards, Martine Dufour, après plusieurs essais, a teint les panneaux d'acajou avec de l'encre Waterman. Luminaire « Escargot » à lamelles orientables de Pulsen (Mobilier International).

2 Vue du salon sur la salle à manger, par l'entrebâillement des portes en formica blanc mat, qui se replient comme un paravent et sont guidées par des rails encastrés. Lorsque les portes sont entièrement repliées, la salle à manger semble avancer en proue dans le salon. On y accède par deux marches recouvertes de moquette brun foncé. Les murs et le plafond de la salle à manger sont tendus de soie vert foncé. Une moquette brun-noir couvre le sol. Table de marbre blanc à piétement chromé de Saarinen. Buffets Directoire. Avec ses tonalités sombres — les couleurs de la nature — la salle-à-manger donne l'impression d'une grotte de verdure ouverte sur la lumière du salon.

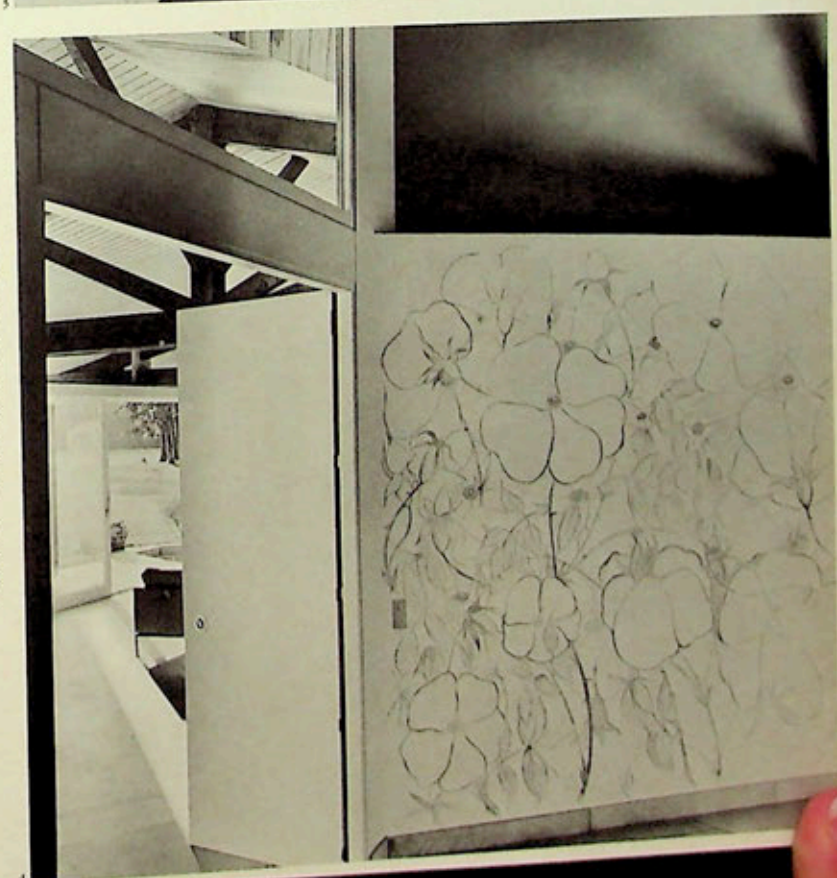


2

3

3 Vue du salon prise de la cheminée vers la baie donnant sur le patio. Sur la paroi de gauche, les portes de placard en formica mat alternent avec les panneaux de maçonnerie blanchis à la chaux comme les murs et la cheminée. Ces panneaux sont prolongés par les portes de la salle à manger avec lesquelles ils forment un tout. Portes et panneaux, de même dimension, sont soulignés d'acajou foncé. Les canapés, au premier plan, sont recouverts de grosse laine naturelle (Knoll International).

4 Sur le mur blanc de l'entrée, face à la porte, le peintre Bernard Dufour a dessiné de grandes églantines, en écho au jardin de roses qui réunit 150 variétés anciennes et sur lequel s'ouvre la bibliothèque ainsi que la chambre des maîtres de maison.



4

1 Vue prise de la terrasse vers le bassin, à gauche, et le salon, à travers la grande baie dont les panneaux de verre sont dissimulés dans le mur de droite. Les rideaux sont en soie naturelle de Bangkok, plissés « accordéon » de haut en bas. Au fond, la cheminée, dessinée par Martine Dufour qui a demandé au sculpteur César de réaliser les plaques de foyer. Des bancs de pierre permettent de s'asseoir près du feu.

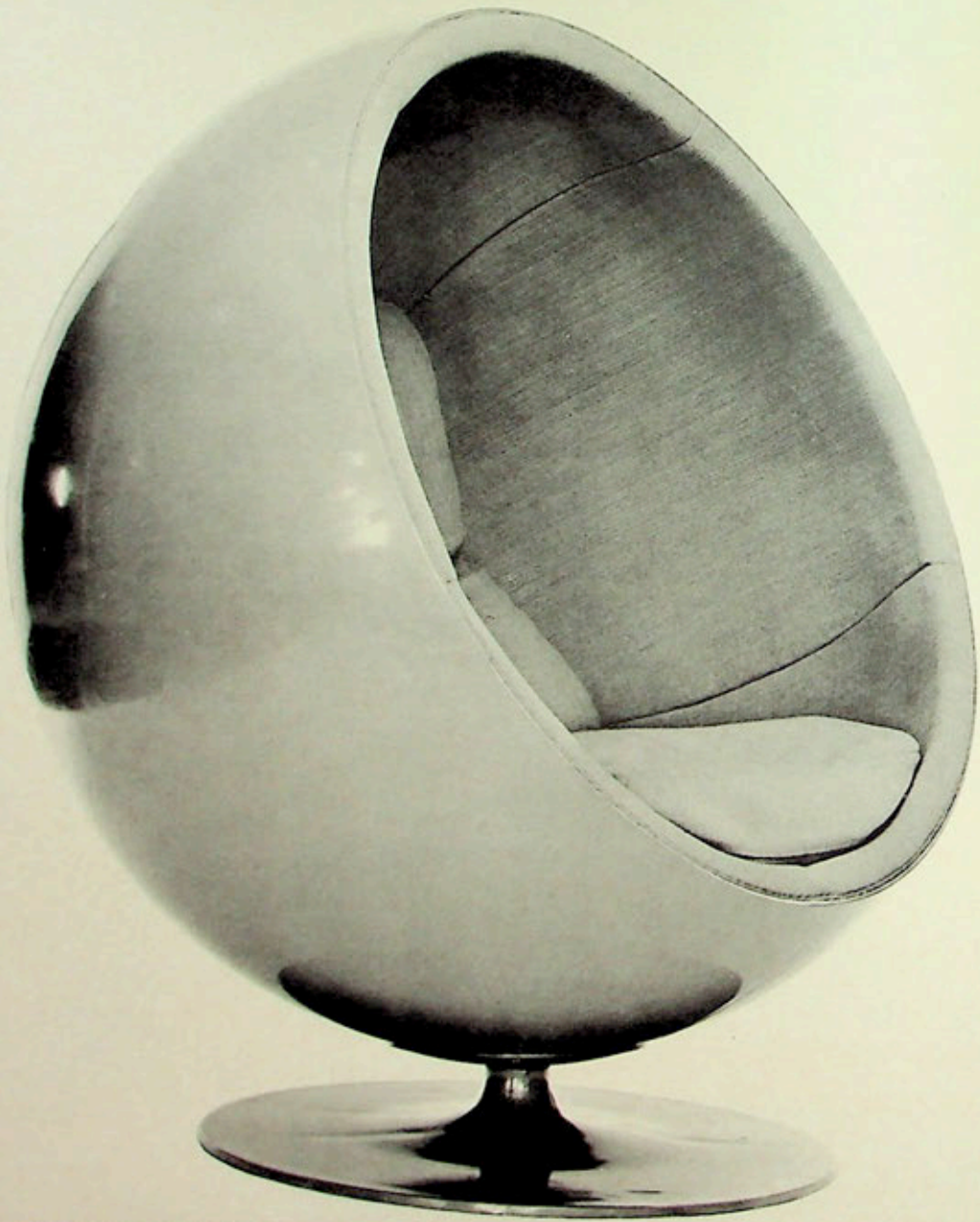
2 Les rayonnages de la bibliothèque, en pin de Suède ciré, sont fixés sur des épis de maçonnerie (plâtre peint en blanc) montant jusqu'au plafond et formant des alvéoles de 60 cm. de profondeur. La partie inférieure est occupée par des coffres gainés de cuir « brun de mars » contenant l'appareil Hi-Fi, les disques, les revues, le bois pour la cheminée aménagée dans l'alvéole centrale. Des baguettes creusées d'une gorge ont été fixées dans le corps de la cheminée, en prolongement des étagères. On peut ainsi y présenter des gravures ou des dessins.

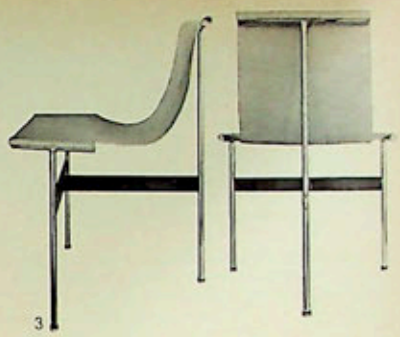
3 Dans le dressing-room, sur les placards en contre-plaqué d'okoumé, Martine Dufour a fait brûler au fer rouge les initiales C et M des prénoms de Claude et Marguerite Labouret, alternant avec un motif de marguerites. Les murs sont tendus de toile de jute naturelle.

4 Sur les murs de la salle de bain, des panneaux de glace, dans le prolongement des fenêtres, reflètent tout autour de la pièce, les rosiers grimpants plantés près de la maison. Le coffrage de la baignoire est fait d'un panneau d'okoumé frappé du même décor que dans le dressing-room et qui se prolonge tout autour de la pièce, dissimulant des placards.

L'ŒIL AUX AGUETS

1





1 La coque du fauteuil « Sphère » est en polyester rouge, orange, noir ou blanc. Elle pivote sur son pied circulaire. Les coussins en mousse de latex sont recouverts d'un tissu de laine. Diam. 110 cm. Dessiné par l'architecte finlandais Eero Aarnio pour Askon Tehtaat Oy, (Lahti, Finlande) ce fauteuil est distribué par Asko France.

2 Devant une tapisserie d'Aubusson de Sonia Delaunay (Galerie Garnier), des tables gigognes de Poul Kjaerholm et un « mini meuble » créé par Nelson pour le Mobilier International. Tapis sarde en laine blanche (Mobilier International).

3 Chaise à trois pieds ou chauffeuse, à piètement d'acier chromé et d'acier laqué noir mat, garni de cuir naturel. Créée par l'architecte américain Laverne, éditée par Bofinger (Allemagne), elle est diffusée en exclusivité en France par Formes Nouvelles.

2

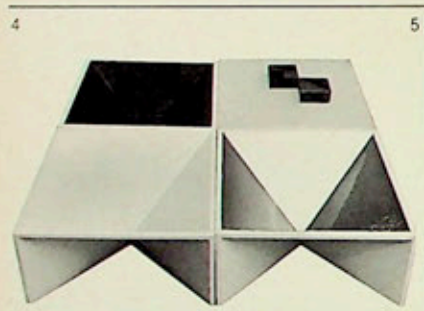
4 Coffre, table, jardinière, vide-poche, ces éléments juxtaposables en bois laqué et aluminium ont été dessinés par Pierre Paulin pour Roche-Bobois.

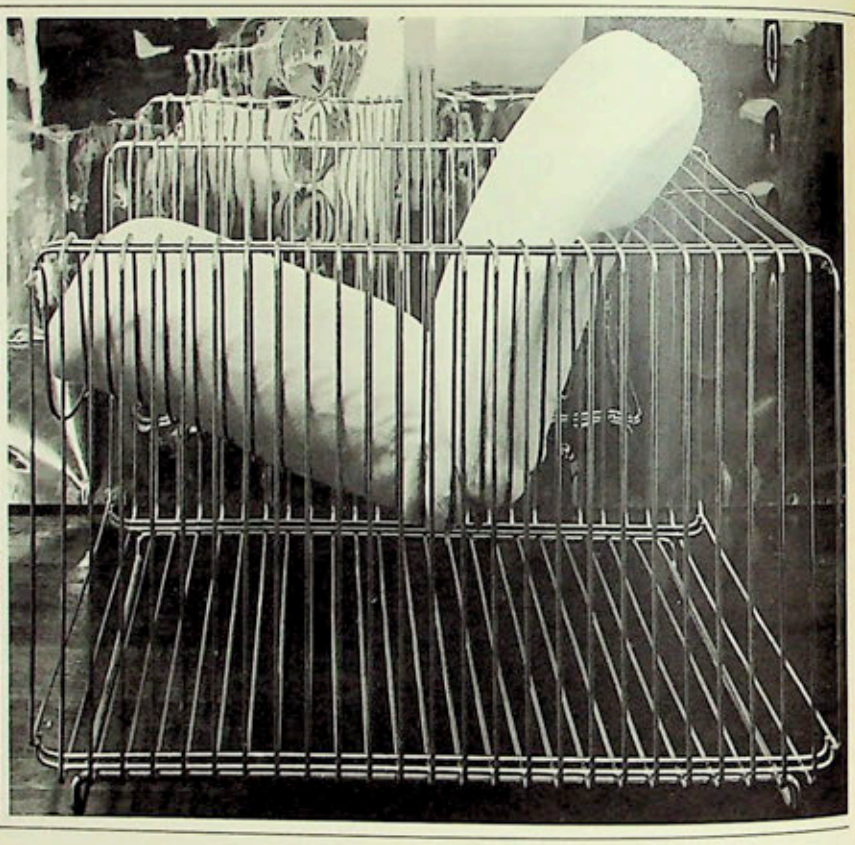
5 Fauteuil Trictrac d'Olivier Mourgue, édité par Airborne. Il est en acier chromé et garni de coussins en mousse de latex recouverts de tissu Helanca (Placide Joliet).

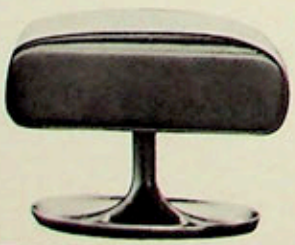
6 Cet ensemble de salle à manger, qui existe en différentes essences de bois, est une création de Lübke K. G. (Agence L. E. Reuter).

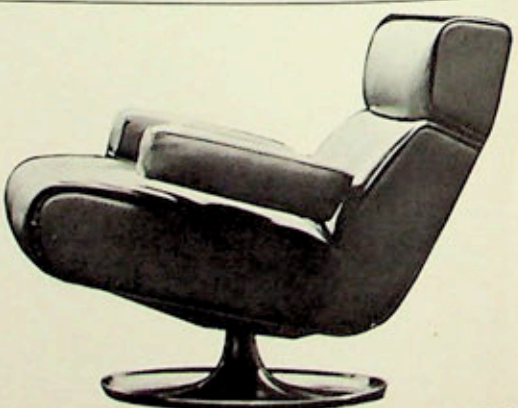
7 Fauteuil pivotant et oscillant, avec appui-tête réglable en hauteur. La structure de bois est garnie d'un rembourrage de caoutchouc revêtu de cuir ou de tissu. Pied circulaire en aluminium anodisé naturel ou émaillé. Edité par Tecno. Distribué à Paris par Meubles et Fonctions.

8 Salle de bain créée par Philippon et Lecocq pour Ideal Standard. Le sol est en scialex blanc (Emaux de Briare). Revêtement des murs et de la baignoire de Carré. La coiffeuse en Formica blanc a été dessinée par Philippon. Paroi isolant la douche en verre teinté de Boussois.

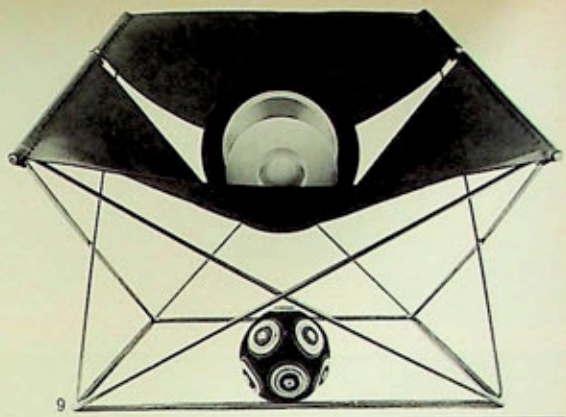








9 Création de Pierre Paulin pour Artifort (diffusion Meubles et Fonctions), un fauteuil en cuir noir à piétement chromé. Sur le siège, un légumier avec présentoir en porcelaine noire de Rosenthal (Delvaux). Au-dessous, une balle de feutre noir brodé de Doreen Masterson (Exclusivité Diptyque).



9

8

10 Tissu de fibres naturelles à rayures vert, bronze, grège, beige, safran (Lorenzo Rubelli et Figlio, Venise).

11 Sur un tapis de laine fauve Cordoue (A la Place Clichy), des brocs de verre édités par Notsjo (Finlande) et diffusés par Delvaux-Rosenthal, A gauche, détail d'un tapis au point de lisse moderne (France Tapis).

12 Un plateau rotatif qui met toujours à portée de la main les marmites, faitouts, casseroles, dans la cuisine Helena de Giblin-Lavault (voir page 49).

13 Au fond, la nappe « Alphaville », de Julienrupt. Sur le tissu imprimé « Pusteblume », de Eggert (Agence Reuter-Storck), un vase de Venini, dont les spirales rouges sont coulées dans la paroi, et des étoiles de verre créées par Niederer (Agence L.E. Reuter). Berlingots de laine Artisanat Français (Exclusivité Diptyque).

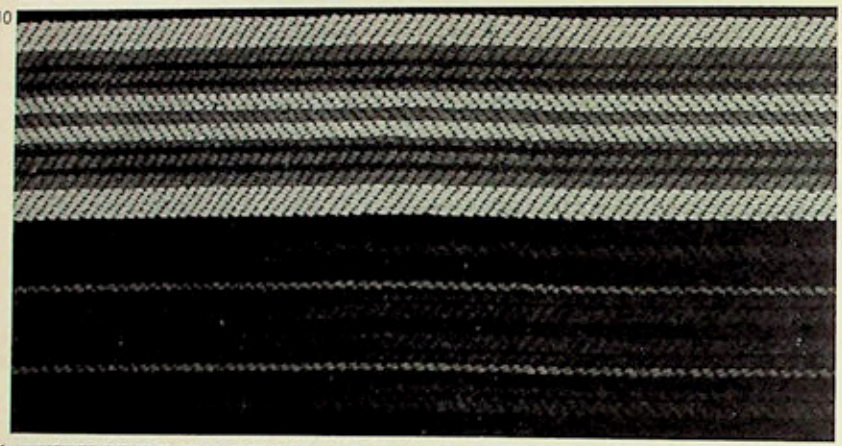
14 Bibliothèque extensible composée d'éléments amovibles en bois laqué, reposant sur des dalles de verre. Créée par R. J. Caillette, elle est éditée par Charron.

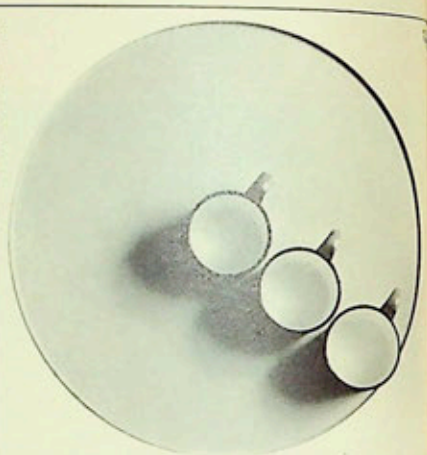
15 Avec un toasteur de Braun (Steph Simon), trois pendules Secticon (Hour-Lavigne).

16 Lampe « boule » imitant les pierres dures ou le marbre sur un piètement de bronze, créée par A. Demachy (Carl).

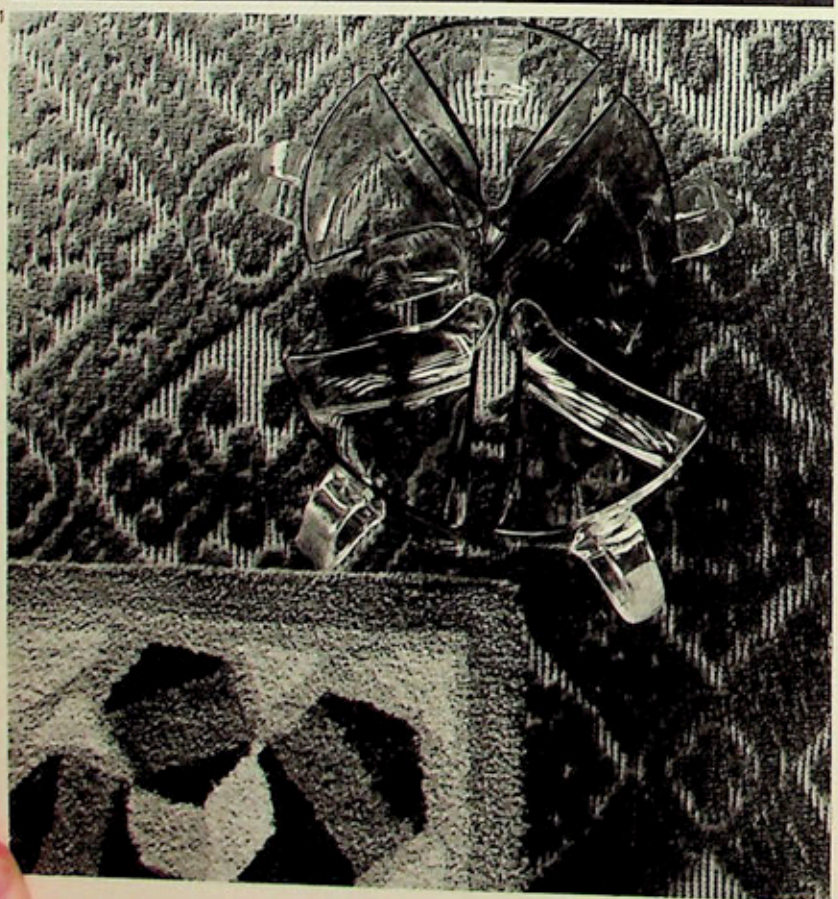
17 Cendrier de bureau à décor de « cannage », en argent plaqué or. Hermès.

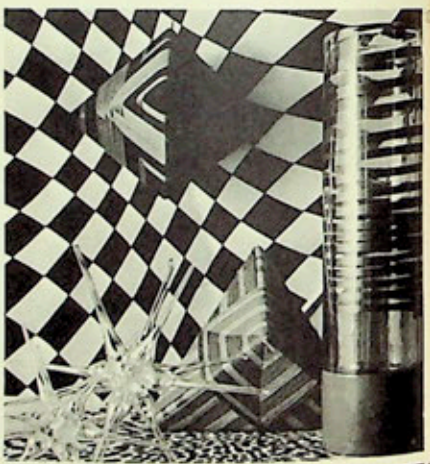
10

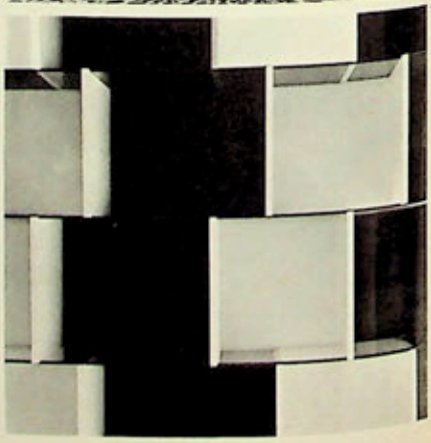




11



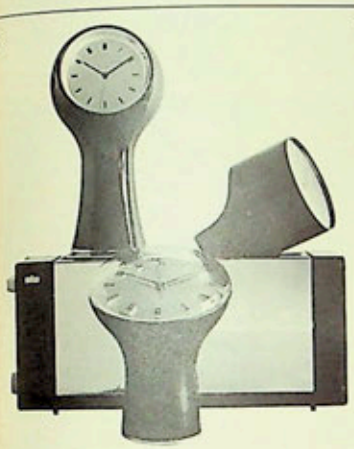




18 Des poids en verre et plomb, de Niederer (Agence L. E. Reuter), une pendulette « Obus » en acier, de Lorenz (Steph Simon), sont posés ici sur le papier peint « Dourga » de Nobilis.

19 Dans cette cuisine agencée par Boffi (représenté à Paris par Formes Nouvelles), le carrelage est de Roc Email (Marseille) Casseroles de Torvinoka. Panier à œufs de l'Epi d'Or. Pendule Rigaud.

19



16

17

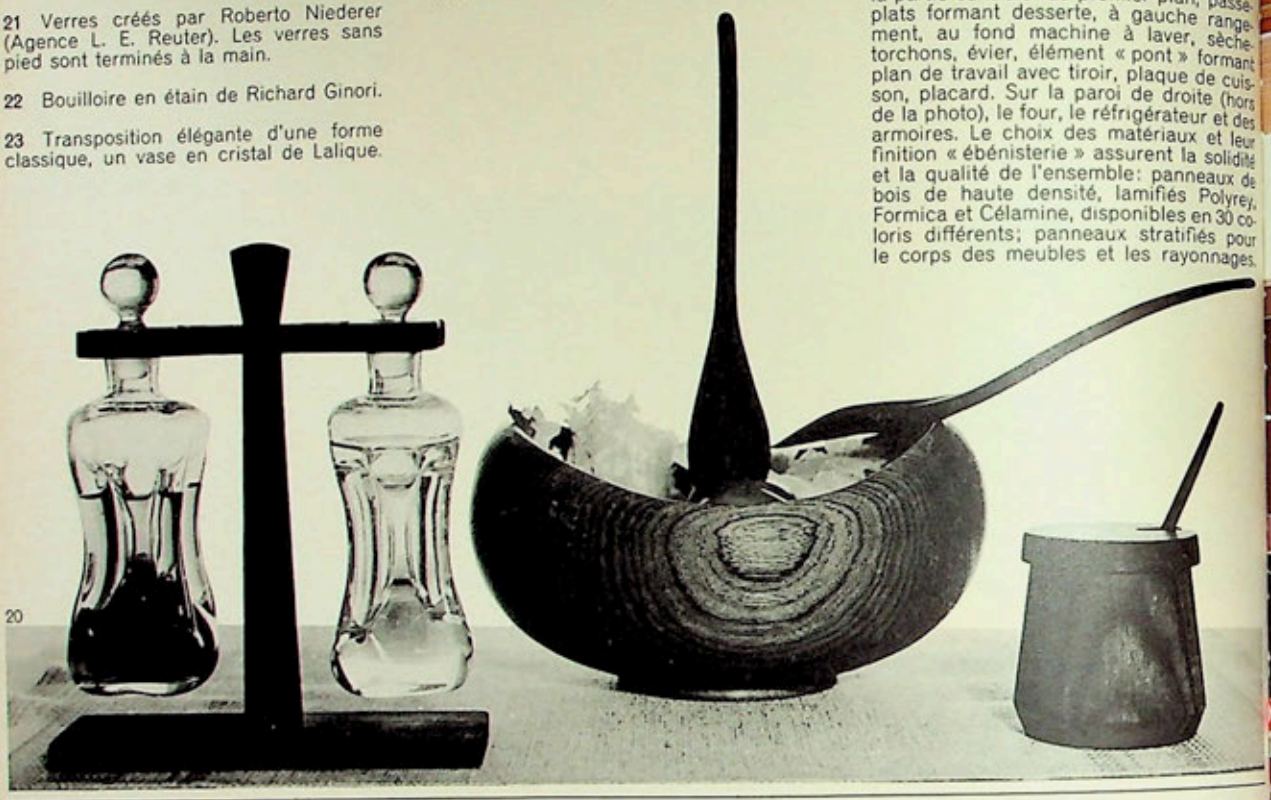
20 Huilier, moutardier, saladier et couverts en bois de teck. Les flacons sont dessinés de manière à ralentir le débit de l'huile et du vinaigre. L'intérieur du moutardier est en verre blanc. Boutique Danoise.

21 Verres créés par Roberto Niederer (Agence L. E. Reuter). Les verres sans pied sont terminés à la main.

22 Bouilloire en étain de Richard Ginori.

23 Transposition élégante d'une forme classique, un vase en cristal de Lalique.

24 Helena, création des Etablissements Giblin-Lavault, propose différentes formules d'agencement de cuisine, groupant de la manière la plus efficace les trois « centres vitaux »: vaisselle, préparation, cuisson, en fonction de l'espace disponible. Toute une gamme de meubles de rangement, placards hauts et bas, éléments galbés, éléments d'angle pivotants ou à plateau rotatif (voir fig. 11) permettent une utilisation maximum de l'espace: alignement simple ou double, disposition en « L » ou en « G » implantée sur quatre faces, comme l'installation dont on voit ici la partie centrale: au premier plan, passe-plats formant desserte, à gauche rangement, au fond machine à laver, sèche-torchons, évier, élément « pont » formant plan de travail avec tiroir, plaque de cuisson, placard. Sur la paroi de droite (hors de la photo), le four, le réfrigérateur et des armoires. Le choix des matériaux et leur finition « ébénisterie » assurent la solidité et la qualité de l'ensemble: panneaux de bois de haute densité, lamifiés Polyrey, Formica et Célamine, disponibles en 30 coloris différents; panneaux stratifiés pour le corps des meubles et les rayonnages.



20

22

21

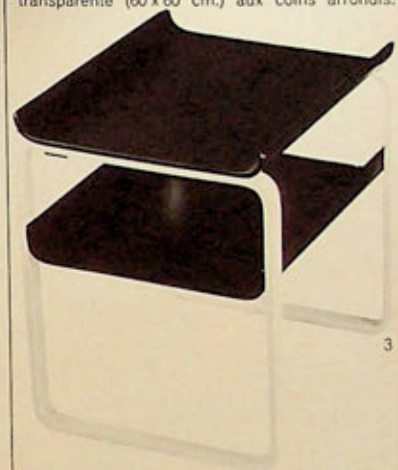
23

ALVAR AALTO œuvres récentes

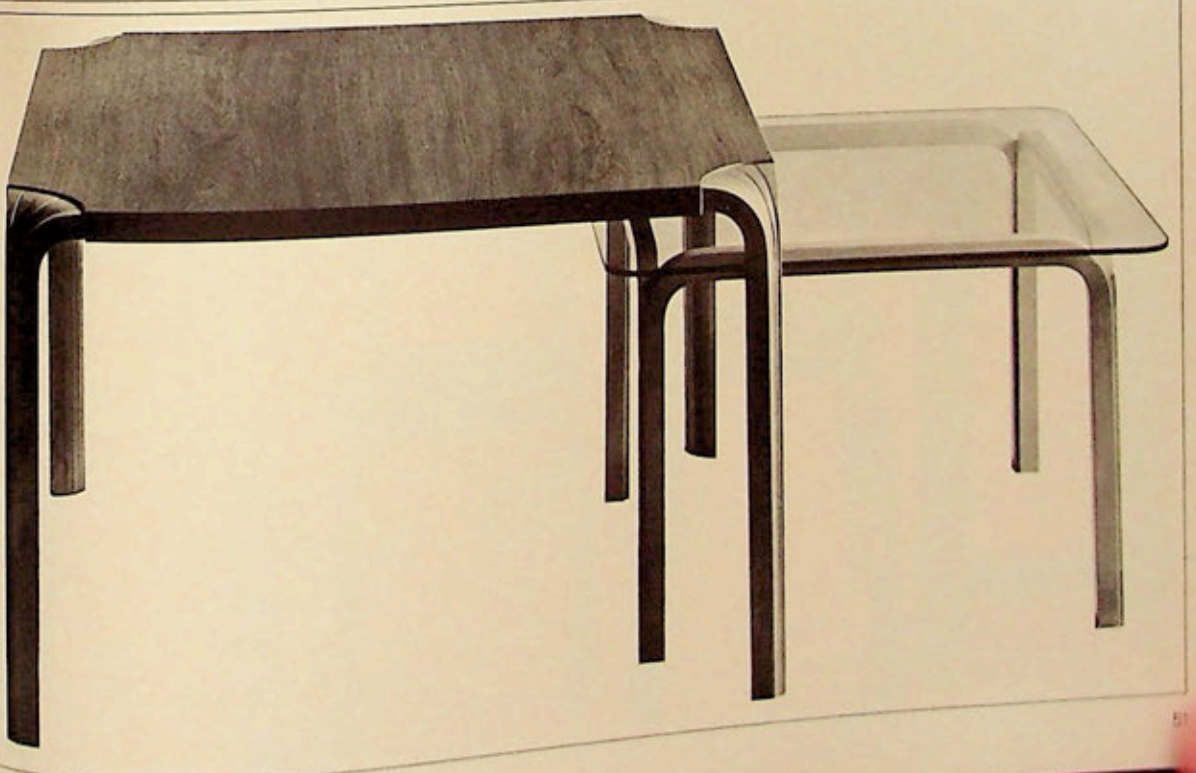
L'architecte finlandais Alvar Aalto commença à la fin des années vingt les expériences et les travaux qui devaient l'amener à élaborer un type d'ameublement entièrement nouveau, spécialement adapté à ses réalisations architecturales, et conçu avec le souci d'appliquer les techniques modernes à la mise en œuvre de matériaux traditionnels. Ainsi Aalto sut utiliser le bois courbé — généralement le bouleau — pour obtenir un jeu de lignes et de formes inédites, correspondant parfaitement à l'esprit de ses recherches. De 1927 à 1930, Aalto construisit le sanatorium de Paimo, dont les bâtiments furent entièrement équipés de meubles exécutés selon ses dessins. L'intérêt croissant suscité par ses œuvres en Finlande et à l'étranger entraînèrent, en 1935, la fondation de la Société Artek, établie par Monsieur et Madame Gullichsen avec Alvar et Aino Aalto. Son but était la création, l'exposition et la diffusion de meubles, objets, éléments d'installation spécialement élaborés en fonction de l'habitation d'aujourd'hui. La société se chargeait également de l'exécution des plans d'intérieur. Ce fut le cas pour les bureaux des usines Sunila-Cellulose, construites par Aalto en 1937 et, en 1938, pour la Villa Mairea qu'il réalisa pour Monsieur et Madame Gullichsen (voir L'Œil, n° 98). La production s'étendit bientôt aux textiles et aux éléments d'éclairage. Limitée pendant la guerre à la Finlande — jardins d'enfant, dispensaires, bibliothèques municipales — l'activité de la Société Artek connaît depuis lors un nouveau développement à l'étranger. Elle continue aujourd'hui à créer, en collaboration étroite avec Aalto et souvent sur ses dessins, des meubles et des objets adaptés aussi bien aux bâtiments industriels qu'aux installations privées. Les uns et les autres seront exposés, à partir du 25 octobre, à Formes Finlandaises, agence de Artek pour la France.

1 Un ensemble de lampes de plafond, choisies dans la gamme des luminaires dessinés par Aalto. La plupart sont en aluminium peint et se font en différentes couleurs: noir, blanc, rouge ou jaune. L'intérieur est tantôt en cuivre, tantôt laqué blanc. Il existe des modèles entièrement en cuivre (à l'extrême-gauche, en bas). Aalto a créé aussi, dans le même esprit, de très beaux lampadaires, dont le socle et la tige sont garnis de cuir noir.

2 Cet ensemble en bouleau naturel montre la variété et la souplesse de lignes obtenues par la technique du bois courbé: au fond, tabourets dont le siège peut être recouvert de plastique ou de linoléum de différents tons. Le fauteuil de gauche se fait en raphia ou dans tous les tissus désirés. A droite, une autre interprétation du même fauteuil, dans un style plus proche du rocking-chair. Il est garni de sangles tressées, noires ou naturelles. A gauche, table roulante, toujours en bouleau, avec plateau de céramique noire ou blanche mate, roues blanches, panier-desserte-porte-revues en osier naturel. 3 Table à piètement de bouleau naturel courbé. Les plateaux en lamifié sont incurvés sur deux côtés. 4 Cette table carrée (90 x 90 cm.) peut être exécutée à la hauteur demandée. Le plateau se fait en teck, dont la teinte foncée contraste avec le piètement de bouleau courbé, ou au contraire en frêne clair. On peut ranger sous la table huit tabourets de Aalto dont le piètement est dessiné sur le même modèle. A droite, une table basse (haut. 43 cm.) avec plateau de glace transparente (60 x 60 cm.) aux coins arrondis.



3

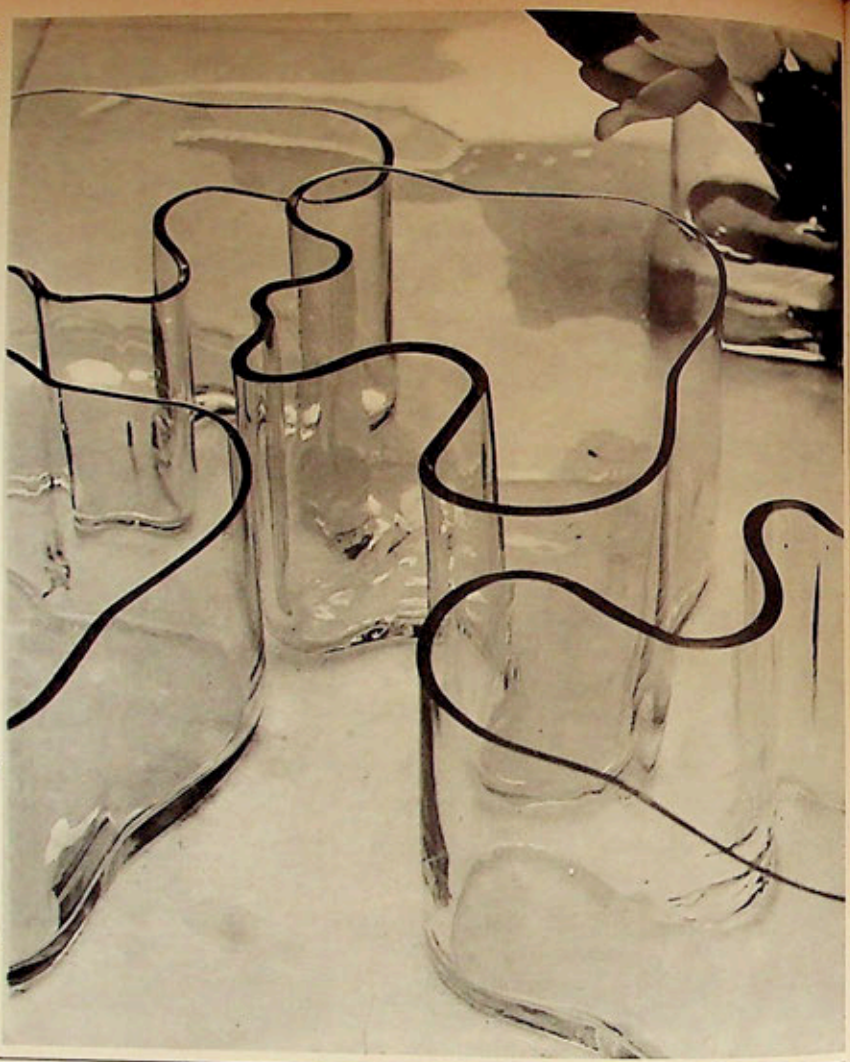


4

1 Le contour de ces vases de fleurs, dessinés par Aalto, semblent inspiré par le dessin des rivages finlandais. L'eau épouse les lignes sinueuses évoquant les îles et les lacs vus d'avion. C'est un exemple de la manière dont le paysage, la configuration et la nature du sol ont marqué le style de Aalto.

2 Aalto a dessiné aussi des meubles spécialement adaptés par leur taille et leur conception aux jeux et aux activités des enfants (rangement, coffre amovible, étagères basses), et dont le bois laqué (blanc ou de couleur) facilite l'entretien.

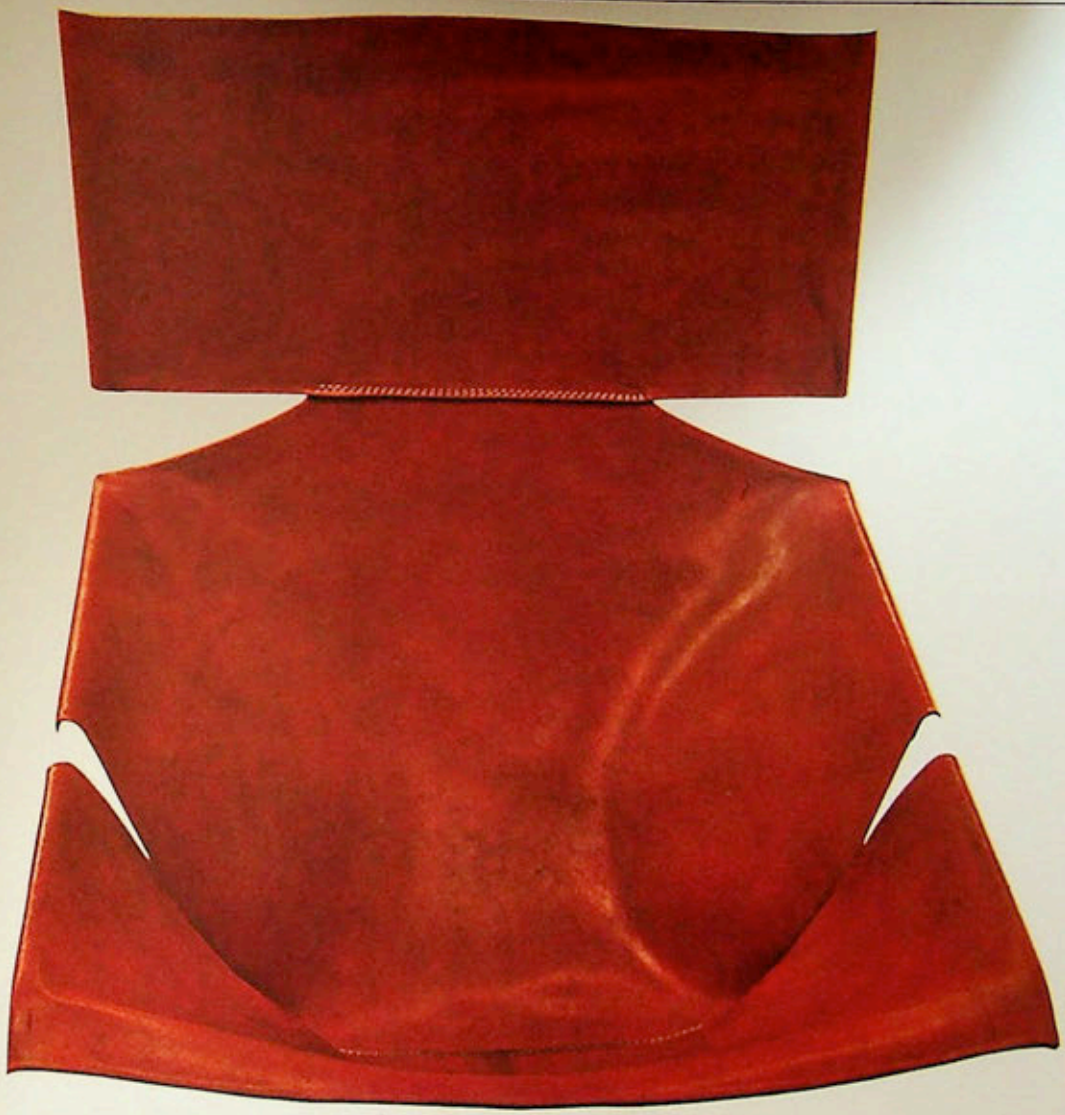
3 De gauche à droite, chaise haute en bouleau naturel, pour architectes, bureaux d'étude ou bar. (Le siège peut être « incrusté » d'une plaque de linoléum de différentes couleurs); chaise en bouleau naturel ou en teck avec siège de même bois, qui peut également être recouvert de linoléum ou de tissu; chaise garnie de plastique noir ou de couleur; à l'extrême droite, une autre version de la deuxième chaise: le bois est laqué noir et le siège en raphia.



2

1

3



La collection Artifort
comprend 100 modèles
créés par:
Geoffrey D. Harcourt, Londres
Kho Liang Ie, Amsterdam
Pierre Paulin, Paris
Théo Ruth, Maastricht

20, rue Hoche
Puteaux (Seine) LON. 32-32

Artifort

KNOLL INTERNATIONAL FRANCE
268 BD SAINT-GERMAIN
PARIS 7e - 468.73.59
TISSUS
MEUBLES DE BUREAUX
ET D'APPARTEMENTS

VOULEZ-VOUS RECEVOIR NOTRE DOCUMENTATION ?

L'OEIL

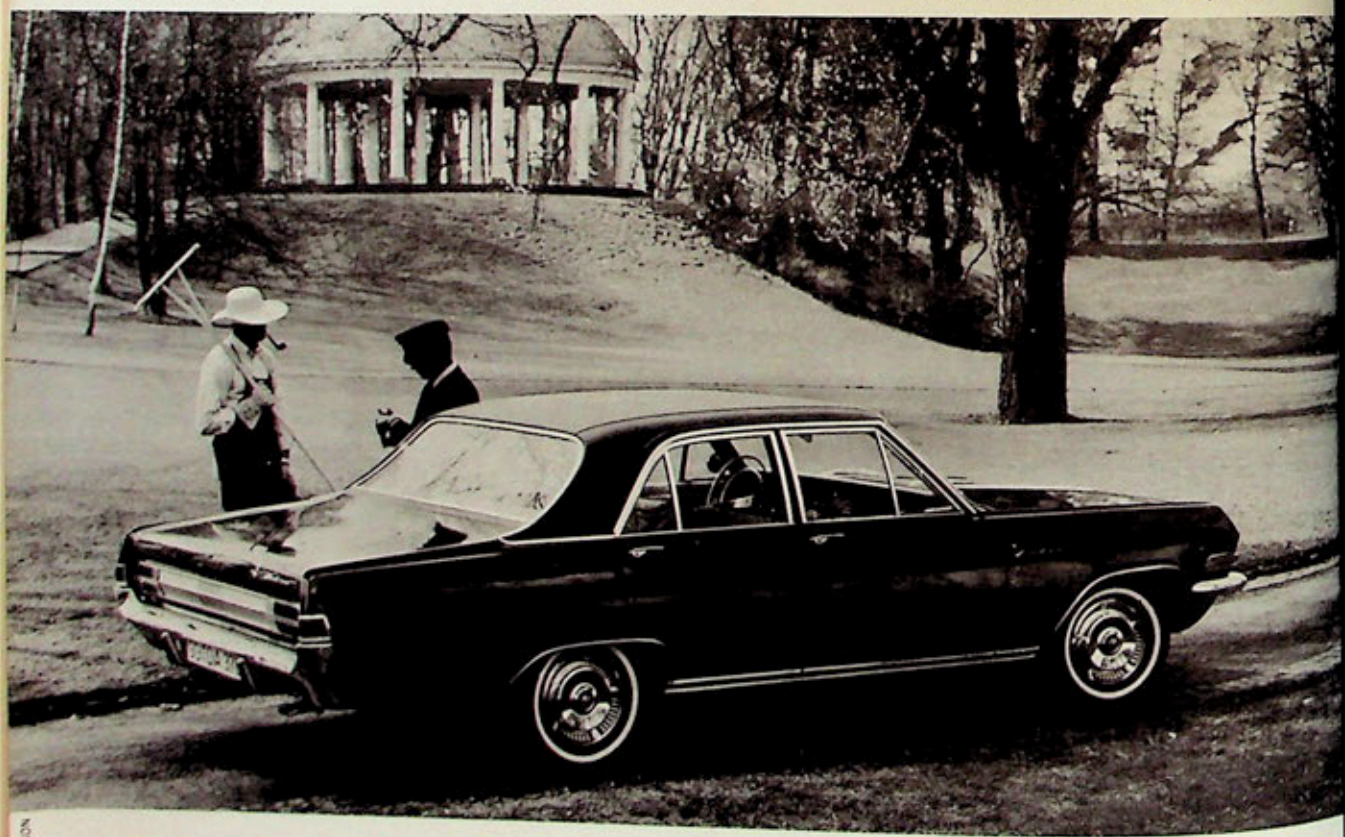
"Rappelez-moi Roger, le nom de cette luxueuse berline qui nous a doublé à 180, l'autre jour, sur l'autoroute..."

"l'Opel Diplomat, Madame !"

Moteur 8 cylindres en V
4.638 cm³ - 220 ch réels - 200 km/h
0 à 100 km/h en 11 secondes.
Changement de vitesses automatique.
Direction assistée.

Freinage assisté à double circuit
avec freins à disque à l'avant,
et répartiteur de freinage à l'arrière.
Vitres latérales
à commande électrique.

Sièges-baquets à l'avant, à dossier
inclinable jusqu'à l'horizontale.
Chauffage et dégivrage (pare-brise
et lunette arrière) à thermostat.
Luxueux décor, bois et moquette.



OPEL GM FRANCE

La Diplomat est une production General Motors, Fabriquée en Allemagne par Opel, importée en France par General Motors (France), 56, avenue Louis-Roche, 92 Gennevilliers Tél. 733 10 40, et distribuée par 400 concessionnaires et agents qui assurent le service après-vente.

Sommaire

2 Giulio Carpioni, par G.M. Pilo
10 André Breton et la peinture, par Robert Lebel
20 Objets d'ivoire baroques, par O. Beigbeder
26 L'hôtel de l'Arsenal au XVII[e] siècle, par Jean-Pierre Babelon
36 Alechinsky décrit par Jacques Putman

L'Œil du décorateur
46 L'Œil aux aguets sur les bureaux
56 Papiers peints 1900

GIULIO CARPIONI

Ce peintre vénitien du XVII^e siècle a été injustement négligé pendant longtemps. Le professeur Giuseppe-Maria Pilo qui a beaucoup fait pour le remettre en honneur expose ici les étapes d'une «redécouverte».

1

La « redécouverte » de Giulio Carpioni est relativement récente. Le jugement porté sur son œuvre a naturellement suivi plus ou moins l'évolution de la critique envers le Seicento, le siècle le moins apprécié de la peinture vénitienne, qui, lui aussi, commence seulement à être estimé à sa juste valeur. Mais cette réhabilitation n'est pas totale, car la personnalité de Carpioni nous pose des problèmes particuliers, par rapport justement au siècle « baroque » où il a vécu.

Carpioni n'en reste pas moins, avec Maffei, le plus grand peintre que la Vénétie ait vu naître pendant le Seicento. Mais il était normal que la critique de notre temps s'attache plutôt aux aspects du passé répondant davantage à sa propre sensibilité, renouvelée par les nouveaux courants du goût, et qu'elle éprouve une sympathie plus immédiate pour l'univers original, capricieux, fantastique de Maffei, pour son apparente spontanéité, pour la richesse baroque de ses inventions, qui semblaient faire de lui, au cœur du Seicento, l'héritier de la grande civilisation picturale vénitienne du siècle précédent.

Constamment poussé par une aspiration de renouvellement moral et formel, délibérément affranchi de presque toute attache à la tradition, toujours avide d'ouvertures nouvelles et d'expériences menées avec les moyens expressifs les plus rigoureusement

2

par Guiseppe-Maria Pilo

1 Portrait d'un hallebardier. 64×50 cm. Bergame, collection professeur F. Steffanoni.

2 L'été. 118×138 cm. Collection particulière.

3 L'enlèvement de Déjanire. 52×68 cm. Padoue, collection Dr I. Boscolo.

4 Allégorie de la Grammaire. 158×338 cm. Rome, collection Dr G. Peretti.

contrôlés qu'ait jamais connu la peinture vénitienne, Carpioni finit par être taxé d'académisme: ce verdict rejoignait le jugement, non dépourvu d'estime, qu'avait porté sur lui la critique du XIXe siècle, après les justes éloges de l'abbé Lanzi.

En fait, la notoriété de Carpioni, bien qu'assez étendue, a été longtemps basée sur des motifs plutôt vagues et douteux. Depuis quelques années seulement, elle a été remise dans une juste lumière, grâce aux analyses précises des historiens d'art. Déjà, en 1909 et 1912, Th. V. Frimmel déplorait l'absence de toute étude approfondie sur Carpioni et, en 1929, Fiocco apportait une contribution positive à la connaissance du peintre. Mais il fallut attendre une époque plus récente pour parvenir à une connaissance critique du peintre: avec les études d'Arslan (1946 et 1956), de Longhi (1952), de Wittkower (1958) et de Palluchini (1959). Enfin, pour parachever cette remise en valeur attentive, il y eut d'abord la belle présentation consacrée à Carpioni lors de la grande exposition de « La peinture du XVIIe siècle à Venise », organisée en 1959 à la Ca'Pesaro, puis les contributions successives que j'ai pu apporter moi-même, notamment la monographie, publiée en 1961, dans laquelle j'ai essayé de définir la personnalité de Carpioni: et cette étude fut à son tour l'occasion d'interventions décisives de la part de Ballarin, de Barbieri, de Longhi, de Puppi, de Raimondi (1963).

Je voudrais évoquer ici brièvement les principaux traits de la vie et de l'œuvre de Carpioni, pour faire mieux connaître cette figure d'artiste digne du plus grand intérêt.

Né à Venise en 1613, Giulio Carpioni est mort à Vicence en 1679 (Zorzi). Sa carrière de peintre commença vers 1630 et dès le début il rejeta la tradition académique du maniérisme, qui était née avec Palma le Jeune et dont les épigones, pendant la première moitié du siècle, avaient établi tout un répertoire de « citations » empruntées à Tintoret, à Bassano, à

5 Allégorie de la Fécondité. 80×108 cm. Florence, collection Ing. C. Donzelli.

6 La Bon Samaritain. 55×109 cm. Musée de Vicence.

7 Le Règne d'Hypnos. 125×113,5 cm. Montruglio, collection Duca Luigi Camerini.

8 La Visitation. 265×165 cm. Musée de Vicence.

9 Le Retour de l'enfant prodigue. 55×109 cm. Musée de Vicence.

5

6

Véronèse, répétant des motifs et des formules, sans aucune tentative de renouvellement. Carpioni ne céda pas davantage à l'influence des maîtres venus de l'extérieur, ceux qui avaient laissé déjà une très nette empreinte sur la lagune, comme Féti et Liss; ou ceux qui arrivaient alors à Venise, pleins d'assurance et d'ambition comme Strozzi. L'Abecedario d'Orlandi nous informe que le jeune artiste entra très tôt dans l'atelier d'Alessandro Varotari, dit le Padovanino. L'indication est précieuse, non seulement parce qu'elle éclaire la source de certaines formes stylistiques très sensibles spécialement dans les œuvres de jeunesse mais aussi parce qu'elle permet de comprendre les causes mêmes qui les ont déterminées, c'est-à-dire l'attitude mentale de Carpioni.

S'attacher au Padovanino, vers 1630, c'était, en fait, adhérer à un parti résolument déterminé à faire revivre la période la plus heureuse de la peinture vénitienne: celle de la jeunesse du Titien, qui, à ce moment précis, devait représenter aux yeux nostalgiques d'un Vénitien l'essence même du classicisme idéal.

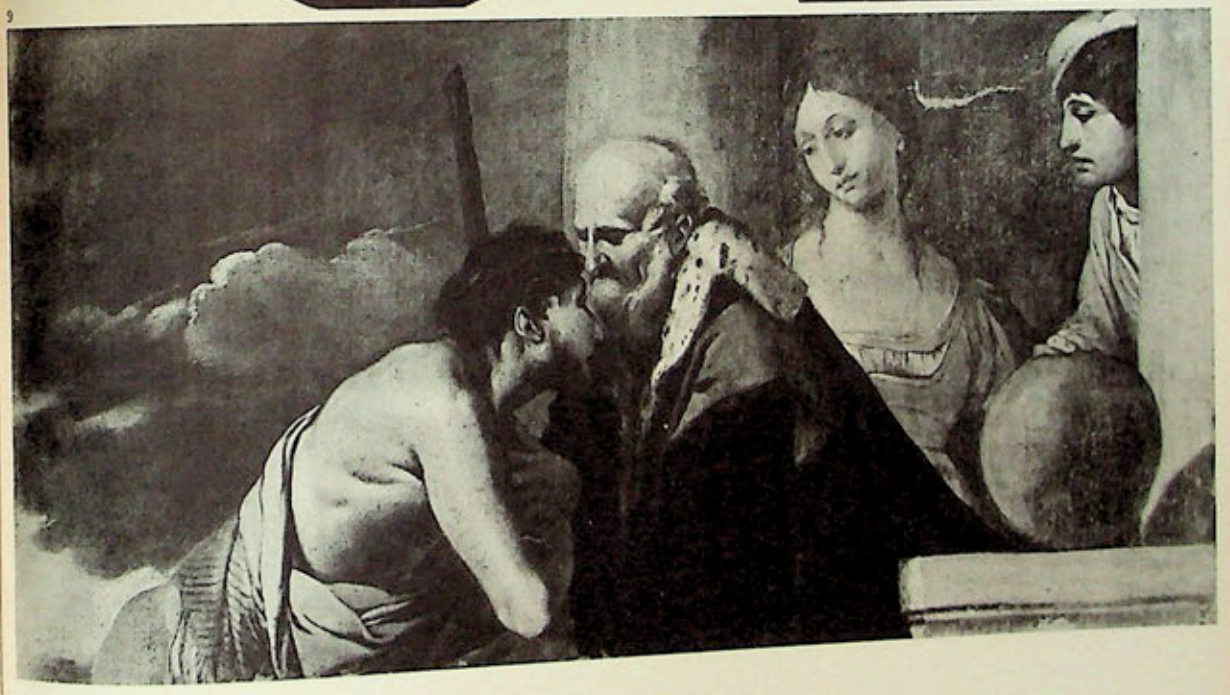
Ce renouveau culturel auquel s'attachaient le Padovanino et Carpioni était devenu possible d'un point de vue historique, en raison des épisodes multiples et contradictoires dont la succession s'était interposée entre leur sensibilité désormais désenchantée et cet âge d'or presque oublié: et cela d'autant plus qu'une telle tentative impliquait un choix polémique, une rupture ouverte avec le présent comme avec la tradition la plus immédiatement accessible.

Quant aux innovations récemment introduites en Vénétie, Carpioni s'arrêtait précisément à celles qui ressemblaient le moins à une restitution de formules antérieures. Il n'était pas disposé à se tourner vers le pittoresque brillant et spirituel d'un Liss ou d'un Strozzi; mais bien vers la peinture « substan-

7

8

9



tielle», la peinture de valeurs qu'un Vénitien, Carlo Saraceni, et les Véronais Turchi, Bassetti, Ottino, avaient découverte à Rome dans les deux premières décennies du siècle, près du Caravage (voir fig. 9). Les rares témoignages laissés à Venise par Saraceni et son ami lorrain Le Clerc ont dû impressionner Carpioni et le porter très tôt à cette restitution de la forme qui fut l'une de ses préoccupations les plus vives: la suite de ses œuvres le démontre amplement.

Il aurait été facile, avec de telles dispositions, et partant justement des exemples de Le Clerc, d'en arriver à l'expression d'un caravagisme dilué analogue aux interprétations de seconde main — et apparemment plus «mondaines» — d'un Régnier, avec lequel, en fait, Carpioni semble avoir quelques traits communs à ses débuts. Mais la ferme emprise de Varotari le sauvera de cette séduction. Par son intermédiaire, en fait, Carpioni établissait un pont avec la peinture lombardo-vénitienne du Cinquecento, se réservant la possibilité de contacts directs avec les expériences les plus intéressantes que cette région pouvait alors lui offrir.

C'est probablement un voyage en Lombardie, à Bergame plus précisément, vers 1631 sans doute, qui entraîna cette adhésion sensible à une réalité simple et quotidienne dont les traces ne manquent pas dans les œuvres de jeunesse de Carpioni (fig. 6) et l'exemple lointain, mais combien stimulant, de Moroni ne doit pas être étranger à cette attitude. Ainsi s'explique, à mon avis, la tendance naturaliste qui apparaît constamment chez Carpioni et qui se manifeste surtout, avec un réel bonheur, dans son talent pour le portrait (fig. 1) et pour la nature morte: mais cette tendance s'affirme bien souvent en même temps que les aspirations incessantes vers l'idéal de classicisme issu de son éducation même, qui finit par prévaloir et jouer un rôle déterminant dans son œuvre.

10 L'Air. Dessin. 268×131 cm. Vérone, Musée de Castelvecchio.

11 Pan et Syrinx. 47×57 cm. Milan, collection L. Vitali.

12 Portrait d'une dame. 130×107 cm. Musée de Vicence.

Séjournant à Rome vers 1635, le peintre a pu étudier directement les « Bacchanales » de Titien (conservées plus tard à Ferrare et maintenant au Prado). Et cela explique — comme Longhi (1963) l'a bien vu — l'adhésion de Carpioni au courant néo-vénitien d'inspiration classique qui s'épanouissait alors à Rome autour de Poussin; ce voyage fait comprendre aussi pourquoi il adopte, à un moment donné, certains modes de langage élaborés vers 1630 à Rome par les « bamboccianti »: l'expérience, au fait, devait avoir des conséquences fécondes jusque dans sa maturité.

Fixé à Vicence à partir de 1638, il y travailla jusqu'à sa mort, trouvant dans la ville de Palladio le cadre idéal pour la mise en œuvre de ses préoccupations figuratives. Travaillant près de Maffei à de vastes entreprises civiques, profanes ou religieuses, portraits allégoriques pour le palais du Podestat (1647 et 1648), cycle des Orateurs aux Zitelle et à Saint-Nicolas (après 1640), il prit immédiatement position contre le langage somptueux et baroque de celui-ci, s'attachant à une rigoureuse peinture de valeurs qui visait à retrouver le classicisme idéal: réaction à laquelle il était prédisposé par l'enseignement du Padovanino d'abord, et aussi par les recherches graphiques qu'il poursuivait assidûment à partir des œuvres d'Odoardo Fialetti, de Pietro Testa, de Simone Cantarini. Nous en trouvons le témoignage dans ses excellentes eaux-fortes — 28 au total —, dont la série la plus complète est conservée au Musée de Bassano, et qui placent Carpioni parmi les meilleurs graveurs de son siècle. Par leur lumineuse fraîcheur et la netteté rigoureuse de l'écriture, elles constituèrent un stimulant certain pour les maîtres qui provoquèrent le renouveau de la peinture vénitienne au XVIII[e] siècle et, en premier lieu, pour Giambattista Tiepolo.

C'est en ce sens que l'on peut parler d'un « classicisme » de Carpioni, un classicisme assumé avec une détermination si intense, avec un engagement moral si rigoureux qu'on pourrait dans une certaine mesure voir en lui une sorte de Poussin vénitien, légèrement marqué de provincialisme mais à peine en retard sur les réalisations de ce grand maître: courageuse assimilation formelle, réalisée à partir d'expériences apparemment disparates et grâce à un apprentissage stylistique incessant.

Il n'est pas étonnant qu'avec un tel état d'esprit Carpioni ait cherché et trouvé très vite à Vicence le lieu idéal pour l'accomplissement de ses ambitions. Même sa rencontre avec Maffei joua finalement en ce sens. Au pittoresque scintillant du Vicentin, abondamment nourri par les expériences du maniérisme tardif et pouvant faire croire que la Vénétie avait réalisé finalement la conquête du langage baroque, Carpioni opposait son attachement à la forme et au dessin, aux valeurs picturales d'origine naturaliste que déjà il savait utiliser habilement pour exprimer l'ardeur intellectuelle de son univers fantastique, où se mêlaient les rites et les fables antiques, les allégories mystérieuses (fig. 7). Rêves et chimères mêmes auxquelles il donnait pourtant, comme par miracle, la consistance, la réalité d'événements contemporains. Et cela justement grâce à la précision de l'expression, à la valeur essentielle du signe, à la rigueur de la forme sculptée par la lumière (fig. 14). Entre Carpioni et Maffei l'opposition prit rapidement la forme d'un antagonisme déclaré.

13 Minerve transforme en corneille Coronide poursuivie par Neptune. 108×134 cm. Musée de Dresde.

14 Tirésias prédit l'avenir de Narcisse. 60×47,5 cm Musée de Besançon.

11

12

13

14

15

Chacun avait jusque-là profité d'une certaine manière de la leçon de l'autre. Maffei surtout avait pu trouver dans les gravures des suggestions stimulantes de composition. Et c'est finalement Maffei qui abandonnera le champ de bataille à son adversaire en quittant Vicence pour Padoue. Plus que jamais dès lors Carpioni était libre. Et après un intermède aussi austère que passager, cette libération dut signifier pour lui la conquête définitive de son langage le plus accompli, le bonheur de l'abandon langoureux aux évasions fantastiques, au sentiment inquiet de la réalité naturelle souvent voilé de mélancolie, comme un songe débarrassé de la perpétuelle tension intellectuelle (fig. 4). Car cette conquête était avant tout le résultat d'un exercice formel assidu, d'une recherche de style poursuivie sans relâche dont l'apprentissage graphique fut l'instrument quotidien (fig. 10). Carpioni en effet n'y renonça jamais comme en témoigne le souci qu'il eut jusqu'à la fin de sa carrière de préparer toutes ses peintures par le dessin. Mais ce sont encore les gravures qui restent le témoignage le plus net, le plus constant, de ses études graphiques, précisément durant les années décisives précédant sa maturité.

Parmi les peintres du Seicento vénitien, Carpioni occupe donc une position singulière par l'attention constante qu'il porte au dessin: mais cette préoccupation ne s'exerce pas au détriment de la couleur: celle-ci, lorsqu'elle est demeurée intacte, nous apparaît dense et brillante sous l'éclat implacable d'une lumière intense — (pour accentuer cet effet au maximum, Carpioni aimait étudier ses compositions à la lumière artificielle) — tout en restant soumise, grâce à l'incessante recherche formelle du peintre, à une « volonté de style » digne d'Ingres. On peut en juger d'après certains portraits élégants et raffinés (fig. 12). ou par les œuvres rigoureusement composées de la maturité (à partir de 1665): les tableaux d'autel et les fresques de SS. Felice e Fortunato, les fresques du Palais Trissino-Baston et des Nove, le *Sacrifice d'Iphigénie*, *Pan et Syrinx* de la collection Donzelli (fig. 17). La forme parfaitement modelée et articulée avec une très fine sensibilité rythmique se voile parfois de mélancolie lucide et grave, issue peut-être du tempérament introverti, quoique spirituel et caustique du peintre. Celui-ci exprimait sa nostalgie dans des « inventions idéales, songes, sacrifices, bacchanales (fig. 15 et 16), triomphes et danses d'amour » où apparaissent, dit Orlandi, « les inventions les plus fantasques qu'ait jamais imaginées un peintre », inventions auxquelles il était spécialement porté par sa disposition à travailler les détails (fig. 11).

Les principaux musées européens conservent des œuvres qui représentent bien l'art du peintre et les différentes étapes de son évolution.

Citons parmi les meilleures les œuvres de jeunesse des musées de Vienne et de Budapest, les différentes versions de la *Mort de Léandre* à Dijon, Budapest,

16

Florence, Padoue, *Les Piérides* au Musée d'Ancône, les scènes mythologiques de Dresde (fig. 13).

Mais Carpioni a réalisé aussi quelques-uns de ses chefs-d'œuvre avec les peintures à grande échelle de la maturité (tableaux d'autel, décors mythologiques, frises allégoriques) et plus encore peut-être avec les fresques de la même époque (entre 1660 et 1670), la légende de S. Savina (1661) du palais Trissino-Baston, aujourd'hui Hôtel de ville de Vicence, par exemple, où transparaît un sentiment subtil et préarcadien du paysage, suggéré sans doute à Carpioni par le Milanais Giovanni Ghisolfi, qu'il avait appelé à collaborer avec lui en même temps que plusieurs autres maîtres lombards. Le récit de la légende sacrée est transposé ici dans un registre qui passe avec aisance de la scène de genre à la pastorale aimable décrite d'une main légère et dans une atmosphère irisée et douce, annonçant les créations les plus raffinées, les plus fantasques du XVIII^e siècle.

Peu d'artistes sont aussi immédiatement reconnaissables que Carpioni. Ceci est dû, en partie, au goût de la composition qui est un aspect important de son originalité d'expression. Mais dans les détails mêmes de ses peintures, on retrouve toujours le signe évident de sa présence: un torse, un corps modelé par la lumière projetée sur l'émail de la forme resplendissante, un pan d'étoffe aux plis habiles, une grappe de putti joufflus sous un ciel très bleu (fig. 5) ou encore un grand arbre dénudé rythmant la scène en diagonale; ou le crépi d'une maison de la campagne romaine, illuminée des couleurs chaudes et opaques de l'un de ses couchers de soleil dont les lueurs roses passant de l'orangé au violet créent l'atmosphère d'un récit fabuleux traité souvent comme une « bambochade », avec une intuition nostalgique de la réalité. Car le sentiment du style (fig. 3) chez Carpioni est toujours en éveil et finira par s'exaspérer dans un sens expressioniste à la fin de sa carrière (fig. 15), tant est grande son exigence de rigueur formelle, sans cesse présente et insatisfaite, qui s'exprime surtout par les études graphiques poursuivies sans relâche.

Dans ce domaine, précisément, à y regarder de plus près, les visions de Testa et de Simone da Pesaro peuvent être considérées comme deux autres interprétations de cet idéal classique qui, même à cette époque, avait sa place parmi les aspirations des peintres italiens, et qui avait trouvé depuis peu un interprète de choix dans le génie de Nicolas Poussin. Interprétations très différentes naturellement, mais il n'est pas étonnant que l'un et l'autre aient exercé une action profonde sur l'imagination de Carpioni, offrant mutuellement à ses yeux, au même moment, des exemples de ce mirage classique, de nature toute intellectuelle, auquel il s'attachait avec une ardeur croissante et qui désormais s'identifiait pour lui à l'élaboration constante du style, dont il était par moment obsédé.

Tel fut, essentiellement, le sens du « classicisme » personnel de Carpioni. Par moment pourtant on pourrait presque établir un parallèle entre lui et certains peintres français du « Grand Siècle ». Mais précisément parce que leurs œuvres présentent quelques points de similitude, il importe de souligner la diversité fondamentale séparant l'attitude (Suite p. 58)

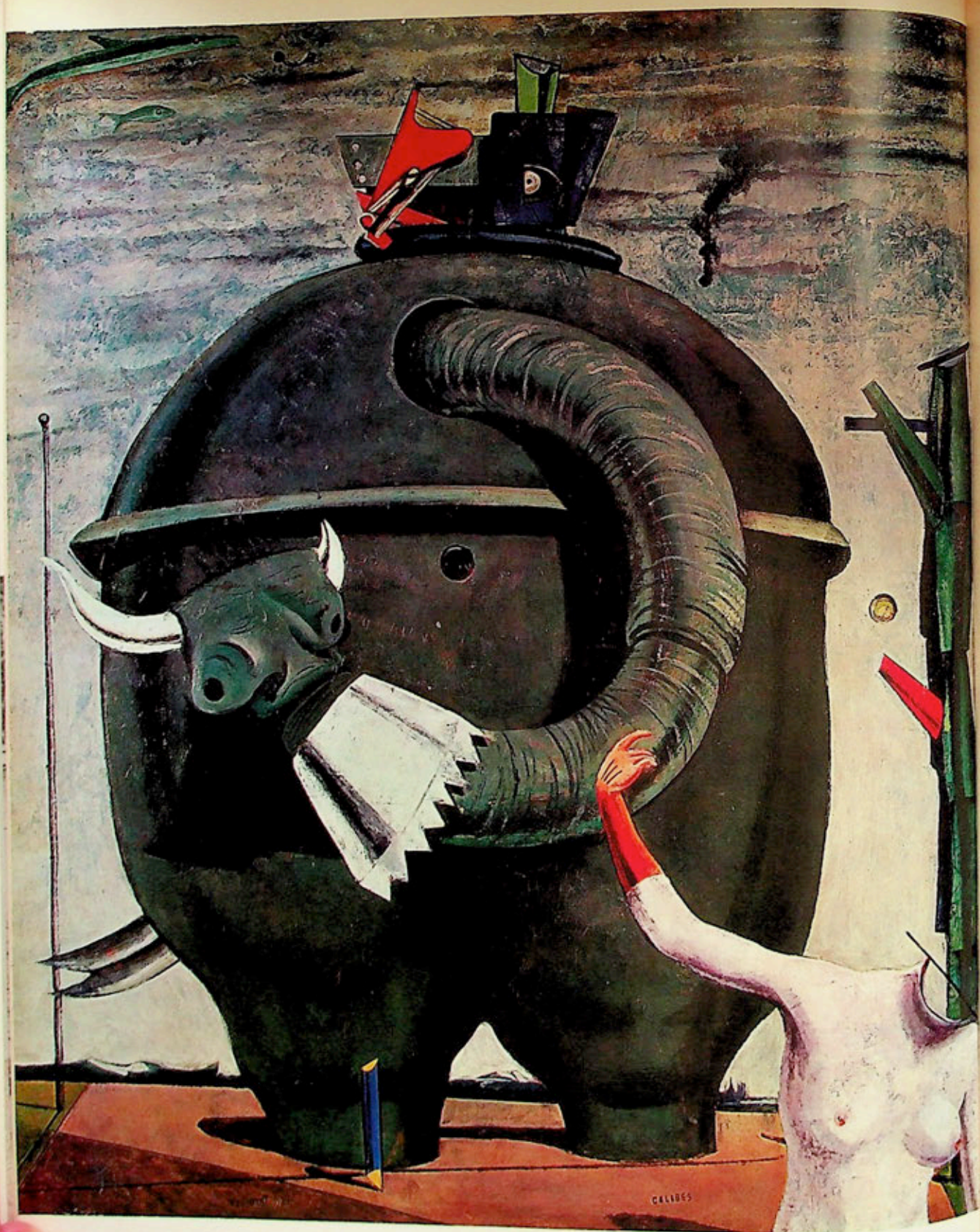
17

15 Triomphe de Silène. 96 × 78 cm. Venise, Galerie de l'Académie.

16 Fête de Bacchus. 50,5 × 75 cm. Venise, collection E. Martini.

17 Pan et Syrinx. 142 × 197,5 cm. Florence, collection Ing. C. Donzelli.

17


CALDER

ANDRÉ BRETON ET LA PEINTURE

par robert lebel

Page ci-contre :
Max Ernst : « L'Eléphant Célèbes ». 1921. 130 × 110 cm.
Collection particulière.

André Breton avant sa démobilisation, en 1919.

Dans sa première lettre à Tristan Tzara, le 22 janvier 1919, André Breton éprouva le besoin de faire connaître ses goûts en peinture. « Mes peintres préférés, écrit-il, sont Ingres, Derain; je suis très sensible à l'art de Chirico ». Parmi les six amis qu'il cite à Tzara: Braque, Derain, Gris, Reverdy, Soupault, Aragon, il nomme d'abord les trois peintres, ensuite les trois poètes. Jacques Vaché, dont il annonce avec émotion la mort, avait été peintre au moins d'intention.

Ainsi se présente André Breton à vingt-deux ans. Il n'est pas encore démobilisé mais il va bientôt publier *Mont de Piété*, le premier de ses recueils poétiques. La poésie l'attire plus que tout mais la peinture est, à ses yeux, presque aussi importante. Il a fréquenté assidûment Valéry et Apollinaire mais un de ses poèmes de jeunesse fut en 1916 consacré à Derain, auteur admiré du *Chevalier X*. « Je mets haut dans le souvenir, se remémore-t-il, les heures passées seul avec lui dans son atelier de la rue Bonaparte où, entre deux superbes soliloques sur l'art et la pensée médiévale, il me lit les tarots » (*C'est à vous de parler, jeune voyant des choses... XX^e siècle*, juin 1952.) Il retrouvera « ce contact, exalté d'emblée » avec Braque, avec Gris, avec Modigliani, avec Picasso, voire avec Vlaminck, Soutine, Kisling ou, bien plus tard, Kandinsky, Riopelle et Nicolas de Staël, c'est-à-dire avec des artistes qui, pour la plupart, ne partageaient guère ses convictions mais que leur qualité de peintre suffisait à doter pour lui du plus grand prestige. En 1922, ne fut-ce pas à Delaunay, Léger et Ozenfant, bientôt anathémisés, qu'il demanda de participer à l'organisation d'un « Congrès pour la détermination des directives et la défense de l'Esprit Moderne »? Toujours ses relations avec les artistes seront marquées par un éclectisme qui fait contraste avec son intransigeance dans les autres domaines. Cela n'est pas, à notre avis, que ses goûts aient été incertains mais son extrême réceptivité aux « objets » rendait beaucoup d'entre eux immédiatement irrésistibles à ce collectionneur né. Il faut avoir constaté son émerveillement et sa convoitise devant une « trouvaille », un fétiche, un masque, une monnaie, une toile d'un maître ou d'un inconnu, pour comprendre à quel point il était ouvert aux séductions plastiques; mais ce qui, pour un autre, se fut mué en délectation, il le sublimait en magie.

Sans doute une identification s'est-elle opérée à l'origine dans son esprit entre la fonction de peintre et celle de « voyant », revendiquée certes aussi par le poète mais dont seule une alliance très étroite de la peinture et de la poésie pourrait garantir la pleine efficacité. On ne saurait soupçonner Breton d'avoir manqué de confiance en la poésie mais sa prédilection, maintes fois proclamée, pour la *métaphore* devait l'amener à reconnaître dans l'image visuelle l'indispensable complément, et peut-être même le véhicule privilégié de l'image poétique, contrairement à « l'image auditive », qualifiée par lui de « confusionnelle ».

Des indications glanées dans les premières pages du *Surréalisme et la Peinture*, ouvrage plusieurs fois augmenté ou remanié depuis 1928 et qui est une « somme » des idées de Breton sur l'art, on pourrait déduire ce qu'il attendait de l'expression plastique et ce qu'il en exigea: ce fut d'abord, croyons-nous, une sorte de « consolidation » de l'image poétique par l'image visuelle. La préséance au demeurant assez surprenante, qu'il accordait à Ingres, placé au premier rang dans la lettre à Tzara, s'expliquerait de cette manière car le principal attrait d'Ingres réside dans le caractère accompli, quasiment définitif dont il empreint l'image qui, captée, cernée à jamais, ne peut plus fuir, ni se dissiper, ni glisser dans on ne sait quel oubli de ce qu'elle a fait naître. Elle a suspendu le temps. Nous touchons peut-être là, par un détour, chez Breton, l'une de ses préoccupations essentielles, quoique rarement et pudiquement exprimée.

Sans doute aussi sa conception de la poésie était-elle trop ésotérique pour qu'il ne sentît pas la nécessité de s'assurer la disposition d'une arme auxiliaire de longue portée, avant de lancer son offensive. Avec l'exhumation de Lautréamont et la découverte de l'écriture automatique, la poésie accède à la liberté absolue mais cesse encore un peu plus d'être un moyen de communication. Après la publication intégrale des *Champs Magnétiques* en 1920, Breton envisagera d'associer à la nouvelle poésie une nouvelle peinture qui la traduise sans la trahir, chaque tableau étant une « fenêtre » donnant directement sur la poésie.

Mais cette peinture dont il rêve et dont il élabore la théorie, où pourra-t-il la trouver? Qui l'exécutera selon ses vœux et ses directives?

Derain? Certes non car son retour au naturalisme, amorcé déjà lors de son exposition chez Paul Guillaume en 1916, s'avère en 1920 trop irrévocablement accentué. L'homme reste attachant mais, picturalement, Breton ne pourra plus compter sur lui. Les perspectives ne sont pas meilleures du côté des cubistes qui l'un après l'autre reviennent au « sujet » traditionnel. Picasso passe au « néo-classicisme » ou à « l'ingrisme » des nus monumentaux et des têtes de femmes géantes. Braque, Gris et Léger introduisent dans leurs compositions des éléments empruntés à la banalité quotidienne dont Ozenfant et Jeanneret, apôtres du « Purisme », déplorent les concessions décoratives.

Des peintres vivants que Breton énumérait à Tzara, seul Giorgio de Chirico demeurait un stimulateur actuel et son influence sur lui, comme sur tous les futurs peintres surréalistes, se révèle à distance plus déterminante même qu'on ne l'a cru d'abord. Sensible surtout aux rapports directs, il ne connaissait alors Chirico qu'à travers les tableaux laissés par celui-ci en assez grand nombre à Paris après son départ pour l'Italie en 1915 mais Breton soulignait lui-même le choc qu'il éprouva devant ces toiles disséminées dans quelques galeries parisiennes. On sait que *Le Cerveau de l'Enfant*, qu'il vit pour la première fois d'un autobus dans la vitrine de Paul Guillaume, rue La Boétie, le bouleversa tellement qu'il fit tout pour se l'approprier et qu'il le conserva presque un demi-siècle.

C'est de ce même tableau, ultérieurement aperçu au même emplacement, et aussi d'un omnibus, par Yves Tanguy qu'aurait daté sa vocation de peintre. Plus étrangement encore, René Magritte conçut en 1922 un *Portrait de*

1 *De gauche à droite, Germaine Everling, Francis Picabia et André Breton. Photographie inédite prise par Simone Collinet, au cours d'un voyage à Barcelone en 1921.*

2 *Man Ray à son arrivée à Paris, en 1921. Photo Man Ray.*

3 *Picabia : « Plumes ». Huile et collage de plumes. 1921. 119×78 cm. Galerie Schwarz, Milan.*

Pascal aux yeux fermés (aujourd'hui disparu), très proche du *Cerveau de l'Enfant* qu'il ignorait à cette époque. Le Surréalisme est jalonné de ces correspondances et si l'on ajoute que Max Ernst, dès 1919, à Cologne, avait été frappé par les reproductions de Chirico publiées dans *Valori Plastici* et que Dali, plus tardivement en Espagne, devait être sensible au même appel, on mesurera la position centrale assumée par Chirico pendant la période de gestation de la peinture surréaliste.

Entre Breton et lui, les affinités semblent d'ailleurs multiples, ne fût-ce que par la concordance de certains détails biographiques. Ainsi leurs expériences des troubles mentaux se situent presque parallèlement puisque vers 1915-16, pour éviter son envoi au front, Chirico, de connivence avec Savinio et Carra, simula la démence à l'hôpital militaire de Ferrare, alors que Breton, promu assistant au centre psychiatrique de la IIe armée à Saint-Dizier, découvrait tout le parti qu'il pouvait tirer des délires.

Il n'en comprit que plus distinctement la signification de l'œuvre de Chirico, perçue telle une suite d'hallucinations figées, soustraites au temps comme chez Ingres mais plus « modernes » parce que se prêtant, avec une lueur de complicité d'ailleurs inconsciente, aux interprétations symboliques de Freud. Pourtant, malgré l'intense intérêt qu'il lui porta, Breton ne tint à aucun moment Chirico pour le modèle définitif et absolu de la peinture surréaliste car il eut, avant même de l'avoir rencontré, le pressentiment de l'énorme malentendu qui les séparait, qui devait éclater lors du retour à Paris de Chirico en 1924 et qui s'étale avec une parfaite bouffonnerie dans les mémoires tardifs du peintre.

Modérant notre pas, nous devons toutefois revenir au début de 1920 pour observer l'attitude de Breton devant le déclin de l'initiative picturale, dans le milieu parisien qui a été stérilisé par la guerre. Il venait de faire la connaissance de Picabia et ce fut son mérite de saisir instantanément la chance inespérée d'un renouvellement radical que lui apportait ce personnage hors mesure, éclatant d'insolence, magnifiquement agressif et frais émoulu d'une longue tournée dans les centres réfractaires de New York, de Barcelone, de Zurich, donc averti de tout ce qui se tramait de neuf dans le monde. Ainsi se forma cette bizarre alliance, qui dura presque sans interruption jusqu'en 1924, entre deux hommes aussi dissemblables que possible, irritables l'un et l'autre et qui, parfois, se supportaient mal mais qui avaient en commun, outre de supporter encore moins Tzara, d'inépuisables réserves de révolte et d'enthousiasme.

L'activité fébrile de Picabia ne fut pas toujours sans impatienter Breton qui la décrit rétrospectivement en ces termes: « Chaque fois qu'une manifestation Dada est prévue — naturellement par Tzara qui ne s'en lasse pas — Picabia nous réunit dans son salon et nous *somme*, l'un après l'autre, d'avoir pour cette manifestation, des *idées*. Finalement, la récolte n'est pas abondante » (*Entretiens avec André Parinaud*, 1952, p. 58.). De telles réflexions valurent à Breton la disgrâce tardive de se voir retirer son brevet de dadaïste par les pédagogues sourcilleux qui gèrent aujourd'hui les vestiges de ce mouvement. Aux yeux de Breton, néanmoins, Picabia dominait de haut le tumulte Dada car s'il était agitateur et poète tout autant que les autres, il avait sur eux la supériorité d'être de plus un peintre, c'est-à-dire l'artiste intégral, doté de tous les pouvoirs, y compris celui de se contester soi-même.

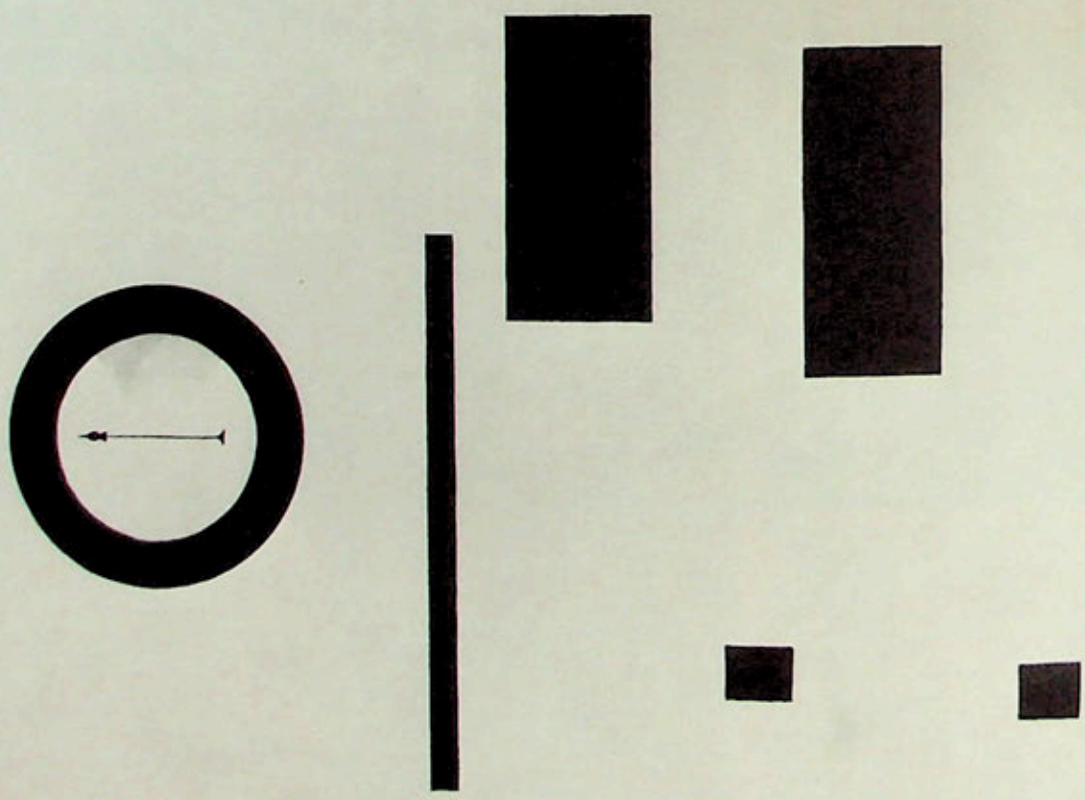
Homme-protée ou homme-orchestre, il menait de front dix entreprises à la fois mais celle qui lui tint le plus à cœur fut la désacralisation de la peinture. Harcelant de ses flèches tous les peintres arrivés, or n'oublions pas qu'il avait appartenu jadis à cette confrérie, il piétina sans relâche les traditions jusqu'aux plus récentes et les règles les plus unanimement acceptées du « bon goût ». S'il exécuta, pendant les années 20, un certain nombre d'œuvres éblouissantes, c'est probablement sans l'avoir voulu car il fut bien le premier en date dans l'histoire de l'art à peindre surtout pour exaspérer ses contemporains.

Comme Lautréamont sur le plan de la poésie, Picabia fut pour Breton le grand libérateur dans le domaine plastique. Certes ils se sont mutuellement épaulés: le peintre put poursuivre sans frein ses visées subversives tandis que le poète se découvrait et cultivait un penchant iconoclaste qui était resté sous-jacent et dont il tiendra compte pour sa planification de l'avenir. Picabia sera désormais l'*antidote* de Chirico, de son univers intemporel et rigide, de son inébranlable sérieux.

Cependant Picabia et Chirico faisaient encore partie de l'héritage d'Apollinaire. L'apparition de Max Ernst en 1921 devait enfin mettre Breton directement en contact avec un novateur de sa génération. A Paris, où il avait séjourné un mois

1

PRESSE HYDRAULIQUE



Francis Picabia

en 1913, Max Ernst ne fut d'abord connu que par ouï-dire car les frontières étaient à peine entrebâillées mais Cologne, où il organisait avec Baargeld et Arp des manifestations retentissantes, bénéficiait d'un régime spécial en raison de l'occupation militaire des Alliés qui ménageaient les Rhénans, afin d'encourager un prétendu mouvement séparatiste. Une « coopération intellectuelle » s'ébaucha qui eut pour résultat de faciliter les échanges entre les pays ex-ennemis. La première exposition de Max Ernst à Paris au « Sans Pareil » du 3 mai au 3 juin 1921 fut donc entièrement composée de « collages » qui avaient été expédiés de Cologne par la poste.

Sa qualité d'ancien officier allemand n'étant pas à cette époque un atout pour Max Ernst, il n'obtint pas son visa d'entrée en France et l'on dut se passer de sa présence physique mais André Breton ne se méprit pas sur l'importance de l'événement qu'il fit beaucoup pour présenter avec éclat. On a remarqué déjà l'annonce exceptionnelle que lui consacra *Littérature* dans son nº 19 (mai 1921), où est reproduit en hors-texte le *Relief tricoté* de Max Ernst. Cet honneur n'avait encore été accordé à aucun autre artiste et Picabia dut en concevoir quelque dépit, puisqu'il s'abstint aux manifestations de la « Grande Saison Dada », dans le cadre de laquelle l'exposition Max Ernst était prévue. On note la coïncidence de sa rupture temporaire avec le groupe, signifiée le 11 mai dans « Comœdia », soit quelques jours après l'ouverture de l'exposition Ernst et il ne parut ni au procès de Maurice Barrès, ni au Salon Dada, dont on sait que Duchamp, de New York, déclina l'invitation par son célèbre télégramme: « Peau de balle ».

Nous n'aurions pas mentionné ces faits qui appartiennent plutôt aux annales de Dada, s'ils ne nous paraissaient pas indispensables à l'intelligence de l'arrière-plan de la peinture surréaliste, déjà « sous roche » à ce moment, car la réaction de Picabia est typique des relations affectives que Breton entretint avec tous ses amis. On doit avouer que Max Ernst, encore absent, mais recommandé avec tant de chaleur, se posait en rival formidable devant Picabia qui s'était accoutumé à sa suprématie. Pour le rassurer et le réintégrer, on présume que Breton trouva des arguments persuasifs.

La devise de Max Ernst: « Au-delà de la peinture », s'inscrivait déjà en exergue sur le prospectus de l'exposition du « Sans Pareil ». « Il n'est pas exagéré de dire, confirmera Breton en 1952, que les premiers collages de Max Ernst, d'une puissance de suggestion extraordinaire, ont été accueillis parmi nous comme une révélation » (*Entretiens avec André Parinaud*, pages 68-69), mais une autre phrase de Breton, contemporaine celle-là, puisqu'elle figure dans sa préface au catalogue, est symptomatique de l'évolution de sa pensée d'alors. Constatant que « la croyance en un temps et un espace absolus » semblait « prête à disparaître », ne prenait-il pas acte de l'ébranlement temporel que Max Ernst, comme Picabia, contribuait à provoquer?

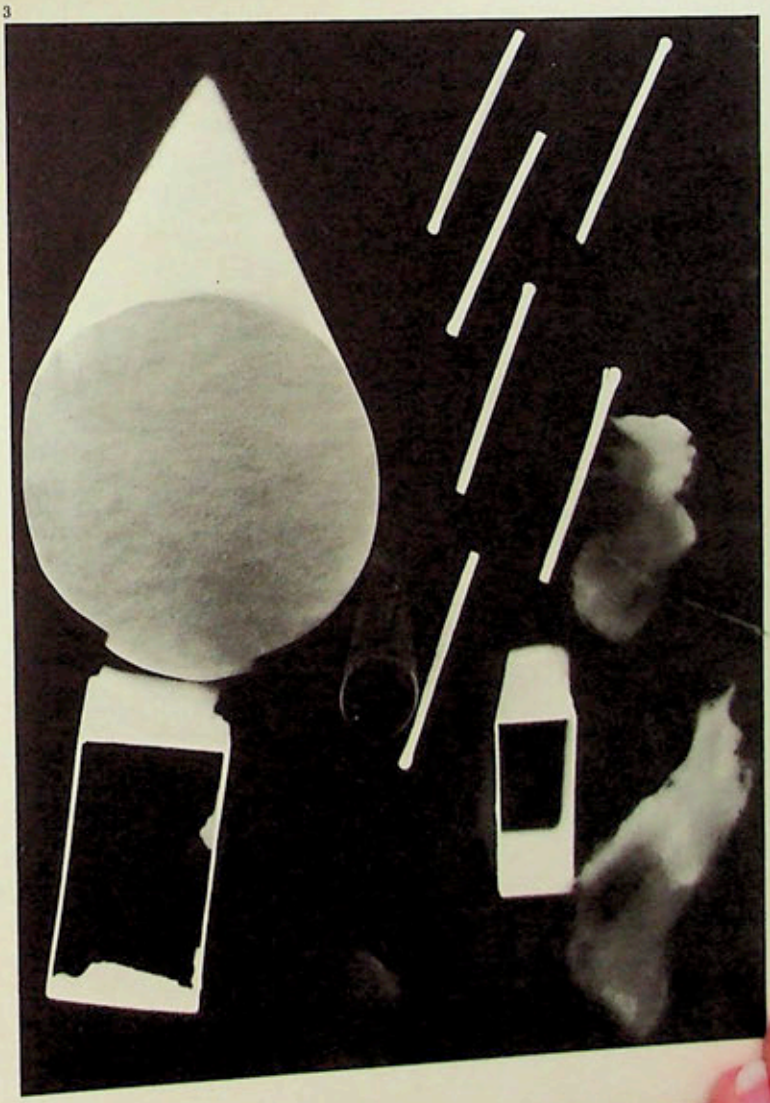
On était déjà très loin de Chirico, dont l'influence imprégnait *Fiat Modes* en 1919. Avec ses collages de 1921, Max Ernst s'évadait d'un monde clos (peut-être l'Allemagne qu'il allait quitter définitivement l'année suivante), pour s'enfoncer dans une sorte de jungle, lieu de rencontre de Jérôme Bosch et du Douanier Rousseau mais où la flore et la faune aux formes interchangeables muent sous le regard qui les suit.

Le passage du statique au mouvant, commencé vers 1912 par les Futuristes et par le Duchamp du *Nu Descendant un Escalier*, trouvait chez Max Ernst son aboutissement naturel dans la destructuration interne du pullulement, de la stratification et de la métamorphose.

1 *Picabia: « Portrait d'Arthur Cravan ». 1918. Aquarelle. 33×26 cm. Collection Simone Collinet, Paris.*
2 *Francis Picabia: « Presse Hydraulique ». 1922. Aquarelle gouachée. 60×72 cm.*

3 *Man Ray: « Rayogramme ». 1921-1922. L'aquarelle de Picabia (page ci-contre) et le « Rayogramme » de Man Ray indiquent chez les présurréalistes un certain contact avec les recherches abstraites de leur temps.*

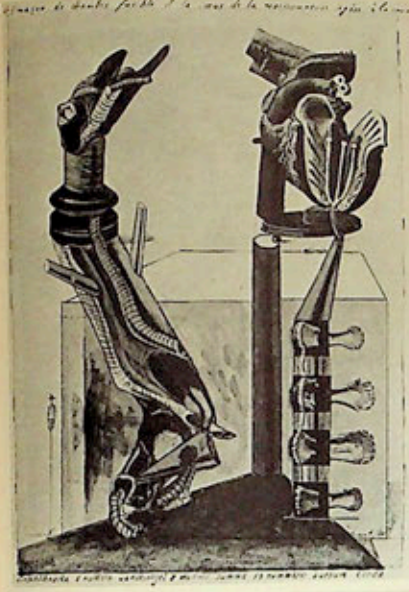
3



1 *Max Ernst: « André Breton en 1923 ». Dessin à la plume. 40 × 31 cm. Illustration pour le bulletin de souscription de « Clair de Terre » (1923). Collection Simone Collinet, Paris.*

2 *André Derain: « Portrait du Chevalier X ». (?)-1914. 163 × 97 cm. Leningrad, Musée de l'Ermitage. Ce portrait aurait été exécuté en deux étapes: d'abord (vers 1911?) avec un véritable numéro du « Journal » collé sur la toile, ensuite (vers 1914?), le collage fut remplacé par le « Journal » peint, comme il l'est dans son état actuel. ...« C'est d'êtres d'un luxe exorbitant que pareillement nous subissons l'attrait: en témoignent assez l'aspect physique du Surmâle, le portrait par André Derain du Chevalier X » (André Breton, 1917).*

1 2

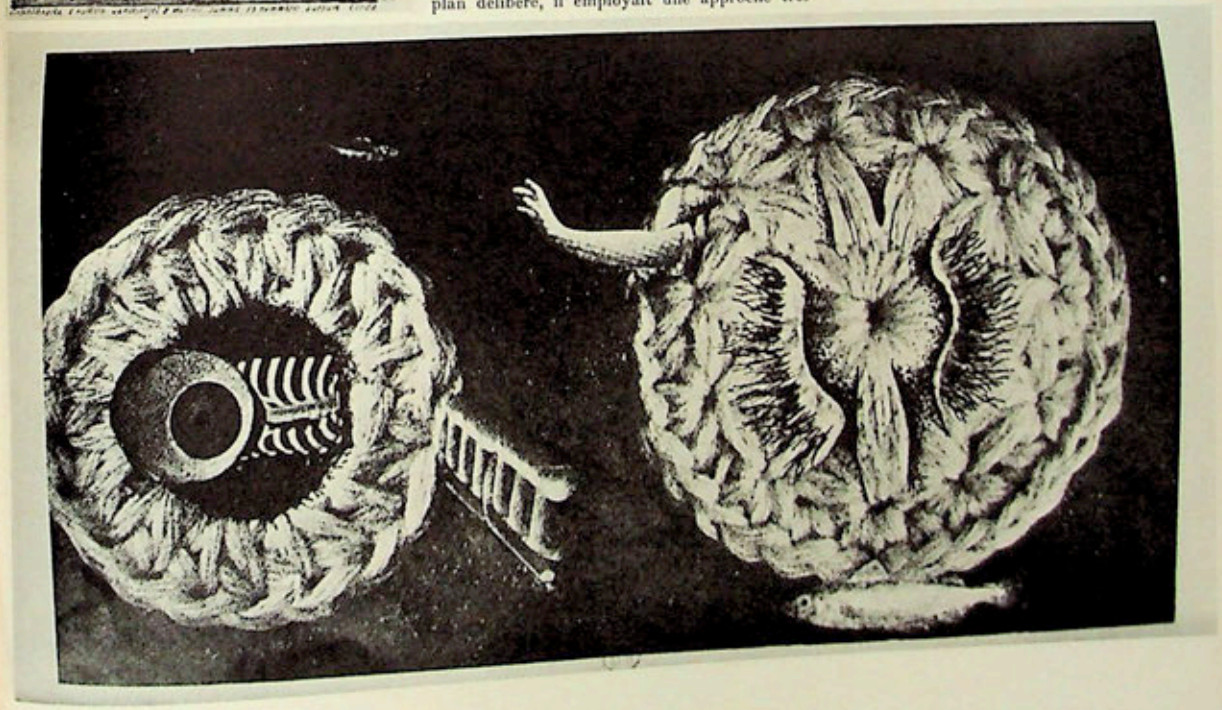


Afin de sceller avec Max Ernst l'accord « de caractère fondamental » qui venait d'être réalisé « sur la base de ses collages » (*Entretiens avec André Parinaud*, p. 68). André Breton souhaita de le rencontrer. Rendez-vous fut pris au Tyrol où parvinrent d'abord Ernst et Tzara qui ne se connaissaient pas encore et Arp qui les connaissait tous deux. S'étant mariés en septembre, Breton et sa femme Simone les rejoignirent. Rappelons les péripéties de ce déplacement historique: l'arrivée d'Eluard en compagnie de Gala après le départ d'Ernst et d'Arp, le voyage de Breton à Vienne où il fut reçu par Freud, enfin la visite qu'Eluard et Breton rendirent ensemble à Ernst dans son atelier de Cologne. Devant deux tableaux récemment terminés: *Oedipus Rex* et l'*Eléphant Célèbes*, Eluard tomba en arrêt et il en fit aussitôt l'acquisition.

Grâce à ces entrevues, le problème que posaient les « collages » d'Ernst fut partiellement élucidé. Ce terme n'avait pas pour lui le même sens que pour les autres auteurs de « collages à la colle ». Son point de départ n'était pas la recherche d'un effet de sans-gêne plastique, comme celui des cubistes pour leurs « papiers collés », ni même la recherche d'un effet de provocation à l'aide de plumes, de peignes, ou d'allumettes, comme chez Picabia. Renonçant à toute intention préconçue, à tout plan délibéré, il employait une approche très

3 *Max Ernst: « Le limaçon de chambre... Sursum corda » 1920.*
Collection Simone Collinet, Paris.

4 *Max Ernst: « Relief tricoté ». Pour annoncer la première exposition de Max Ernst à Paris, du 3 mai au 21 juin 1921, André Breton, qui avait rédigé la préface du catalogue, reproduisit en hors-texte le « Relief tricoté » dans le n° 19 de la revue « Littérature ».*



1 *Marcel Duchamp à Paris, vers 1921.*

2 *Giorgio de Chirico: « Le Cerveau de l'Enfant ». Toile. 80×61,5 cm. Ancienne collection André Breton. Musée National de Stockholm. Ce tableau eut une telle importance pour André Breton et pour les peintres surréalistes qu'il nous a paru indispensable de le faire figurer ici, bien que nous l'ayons déjà reproduit en mai 1962 (nº 89) à propos de l'exposition Minotaure organisée par L'Œil, Galerie d'art, au printemps 1962.*

3 *Miró: « La Fermière ». 1922-1923. 81×65 cm. Collection Teeny et Marcel Duchamp. A l'époque où il peignit ce tableau, Miró n'était pas encore en contact avec les surréalistes.*

voisine de l'écriture automatique de Breton et Soupault, en se bornant à enregistrer la juxtaposition irrationnelle et chaotique des images perçues dans leur « succession hallucinante ». Ses « collages » étaient donc plutôt des « montages » généralement de découpures de catalogues, rassemblées selon sa « vision intérieure » et souvent complétées à la main de traits ou d'inscriptions dont la puissance de dérèglement reste inégalée.

L'irruption successive de personnages aussi singuliers dans leur art que Picabia et Max Ernst avait profondément modifié l'optique de Breton mais il manquait encore à la consistance de sa dialectique, un artiste pour qui la peinture « cessait d'être une fin ». Cette lacune fut aussitôt comblée par sa rencontre avec Marcel Duchamp, dont la réapparition date de mai 1921. Ils ne se connaissaient jusqu'alors que « de réputation » car Duchamp, au cours de son premier et bref séjour d'après-guerre à Paris en 1919, s'était fort peu répandu. Le contact, dès qu'il put s'établir, se révéla décisif de part et d'autre.

Depuis quelque temps déjà, Breton tendait à voir dans le comportement de l'artiste une donnée fondamentale de son œuvre. Ce qu'il avait pu constater autour de lui du fléchissement fâcheux de certains peintres sous la pression de la conjoncture, le confirmait dans sa conviction. Le cas de Marcel Duchamp est, sur ce point, le plus significatif puisque, en l'absence à peu près complète à Paris de preuves tangibles de sa capacité de création, il s'imposa par le rayonnement personnel que lui conféra son attitude détachée et la rareté de ses gestes. Il devint lui aussi mais plus durablement que Picabia, l'*antidote* du peintre-fournisseur, du besogneux à l'échine trop souple, auquel Breton entendait interdire à l'avance l'accès du Surréalisme.

En novembre 1921, Breton était de nouveau assez intime avec Picabia pour faire en sa compagnie un voyage en automobile à Barcelone, où la Galerie Dalmau préparait une exposition de ses aquarelles. La conférence prononcée à cette occasion par Breton à l'Ateneo s'intitula: « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe ». Le texte en a été repris dans *Les Pas perdus* et il reflète l'évolution fulgurante de Breton depuis sa lettre à Tzara, trois ans plus tôt. Des peintres qu'il désignait alors, seul Chirico, mais non sans réserves à l'endroit de ses dernières œuvres, est encore cité parmi les

1

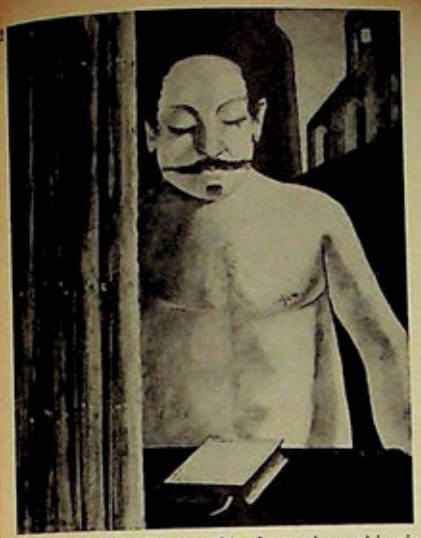
vrais novateurs qui sont Picasso, Picabia, Marcel Duchamp, Max Ernst et Man Ray. La clairvoyance de ce choix est stupéfiante si l'on songe que Breton n'avait fait que tout récemment la connaissance de plusieurs de ces artistes. Man Ray, notamment, était arrivé de New York après Duchamp et sa première exposition parisienne à la librairie Six ne devait avoir lieu qu'en décembre.

Il ne manquait même pas, à cette étonnante et précoce synthèse, l'appel au « grand artiste » inconnu, peut-être mêlé aux auditeurs et dont on apprendra plus tard que dès 1918, il avait exposé à la Galerie Dalmau et même à Paris en mai 1921 à « La Licorne ». C'était Joan Miró mais il resta muet en l'occurrence.

Entre 1921 et 1924, la peinture surréaliste sera encore une vue de l'esprit dont quelques éléments préexistent chez Chirico, dont d'autres vont émerger sporadiquement du naufrage de Dada, mais dont André Breton est seul à prévoir et à prédire l'ampleur. Nul n'oserait affirmer et il l'aurait risqué moins que quiconque, qu'elle fût sortie tout armée de sa tête ou qu'il l'eût conquise personnellement et colonisée, comme le Moïse d'une « terre promise » aux peintres. Il est hors de doute cependant que la configuration générale s'en est formée en lui d'abord et que sa position fut celle du navigateur qui, de la proue, scrute les lointains et *devine*, parce qu'il en pressent l'existence, le continent encore invisible au regard.

Jamais une aventure plastique ne fut aussi désirée par un poète, jamais elle ne fut suggérée avec autant de force aiguillonnante aux peintres et on ne doit pas s'étonner que ceux-ci se soient surpassés pour atteindre le but que Breton leur assignait. Sauf dans certaines circonstances précises où il lui arriva de proposer le sujet d'un tableau, comme pour *La Vierge corrigeant l'Enfant Jésus* de Max Ernst, son intervention resta surtout virtuelle et pendant plus de quinze ans la peinture surréaliste fut le splendide résultat d'un transfert positif de son génie inspirateur au génie créateur de quelques très grands peintres. Evidemment, cela ne pouvait pas durer toujours mais les divergences ultérieures n'effaceront pas ce qui a été réalisé.

Il faut reconnaître qu'une nuance de restriction de sa part, jusque dans l'adhésion la plus chaleureuse, fut caractéristique de son comportement avec tous les peintres, même ceux dont il sera le plus proche. Chacun d'eux, en tout cas, s'est plaint d'avoir éprouvé à son tour les effets



du « sentiment d'incomplétude » qui envahissait soudain Breton si manifestement devant les œuvres qu'il avait le plus vivement prônées. Ses éloges sont parmi les plus magnifiquement compréhensifs qu'on ait écrits sur des peintres, mais on ne connaît aucun exemple où il se soit déclaré entièrement et définitivement satisfait par *un seul*.

Très tôt le Surréalisme s'est défini pour lui création collective et continue, « faite par tous, non par un », trop vaste et trop complexe pour qu'une personnalité, si puissante soit-elle, pût la parachever dans son ensemble, chaque innovation individuelle n'étant qu'une réalisation fragmentaire, une simple pierre à l'édifice.

Cette croyance en un « devenir » surréaliste presque illimité resta profondément ancrée chez Breton et elle justifie son rôle unique dans l'histoire de la peinture, car s'il y eut autrefois des « humanistes » ou des « mécènes » qui régentèrent les artistes, s'il y eut aussi des autorités qui les censurèrent, il n'y eut jamais un homme qui si longtemps et si complètement les domina, soit en les exaltant, soit en les entraînant, soit en les blâmant, soit même en les châtiant, ce qui fut le cas lorsqu'il gifla publiquement Chirico. Un tel ascendant est si exceptionnel qu'il a été surtout commenté du dehors dans un sens défavorable, comme une tyrannie ou une impulsion arbitraire. En analysant les faits et les circonstances dès leur début, on parvient à une appréciation plus juste du dessein de Breton et des responsabilités écrasantes dont il s'était intentionnellement chargé.

Lorsqu'à l'apport de Picabia, se seront ajoutés ceux de Duchamp, de Max Ernst et, plus tard, de Miró, Breton aura définitivement intégré la notion de dualité dans la peinture surréaliste, irrémédiablement partagée entre la fascination de l'image fixe et la tentation de l'image déchirée. Ayant, pour sa part, surmonté la contradiction qu'il avait d'abord éprouvée en lui-même, étant seul pleinement averti de la situation conflictuelle et compétitive dans laquelle tous les protagonistes sont enfermés, il n'en sera que mieux préparé à présider passionnément le combat rituel que se livreront les tendances opposées à l'intérieur du groupe.

Si vous voulez en savoir davantage

Vous lirez l'étude de Robert Lebel sur la Peinture Surréaliste dans l'Encyclopédie de l'Art Moderne, ouvrage que préparent les Editions Fratelli Fabbri de Milan.

3

OBJETS D'IVOIRE BAROQUES

par O. Beigbeder

1 Plat de chasse de la fin du XVII^e siècle. Au centre, le thème symbolique de Diane et Actéon. Munich, Musée National Bavarois.

2 Vidrecome attribué à Lucas Faidherbe. Début du XVII^e siècle. Sur la panse, la marche de Silène. Sur le couvercle, Bacchus enfant, d'après un dessin de Rubens (voir fig. 3). Vienne, Musée d'Art et d'Histoire.

3 P. P. Rubens : Bacchus enfant. Dessin pour le couvercle du vidrecome reproduit fig. 2. Vienne, Albertina.

L'exubérance et la surcharge décorative de certains ivoires allemands d'époque baroque ont valu de sévères critiques à cet art étonnant et ceux-là même qui ont tenté de le réhabiliter restent déconcertés par des œuvres comme « Le Jugement Dernier » de Steinhart (Musée Bavarois de Munich) où l'interprétation libre de la fresque de Michel-Ange est le prétexte d'un incroyable grouillement de 142 personnages.

Il est toutefois des œuvres moins ambitieuses dans leur principe — vidrecomes, hanaps, pulvérins, cannettes ou plats de chasse — qui manifestent une égale richesse d'invention mais évitent la démesure, en raison d'abord de leur petit format, et grâce à certaines influences flamandes ainsi qu'à des traditions iconographiques héritées du Moyen Age.

Il est certain que les ivoiriers allemands du XVII^e et du XVIII^e siècle n'ont pas toujours respecté les limites formelles qu'impose le travail de l'ivoire, comme avaient su le faire leurs prédécesseurs de l'époque gothique. L'ivoire vert, jeune, se travaille aisément à condition d'être arrosé sans cesse, mais il ne gagne pas à être fouillé à l'excès. Ce qui fait sa valeur, en effet, c'est la matière elle-même, dans sa nudité, son aspect diaphane et opaque à la fois, sa propriété d'absorber et, en même temps, de refléter la lumière. Il importe donc de laisser des parties nues. L'abus des détails réalistes fragmente souvent à l'excès les bas-reliefs baroques et crée une impression générale de grisaille, alors que sur les plaques gothiques, travaillées tout aussi minutieusement, un parti pris plus linéaire, des réserves importantes pour les têtes ou les draperies permettent aux imagiers de mieux faire valoir la blancheur du matériau. La seconde servitude est la petite dimension des plaques (20 cm × 30 cm environ). Pour des décors importants, les sculpteurs baroques réunissent plusieurs morceaux par un joint souvent disgracieux tandis que leurs prédécesseurs gothiques avaient préféré assembler des plaques rectangulaires un peu à la manière des verres de vitraux sertis de plomb.

Néanmoins, la pratique du tournage, courante à partir de la Renaissance, a entraîné des réalisations fort valables que le Moyen Age n'avait pas connues. Ainsi, pour les petits reliefs, les objets minuscules, tels les grains de chapelet dits « Memento mori », les médaillons, les pommeaux de cannes, les artisans allemands ont pu rechercher le poli de la touche, le fini dans le dessin, l'expression de la matière à reproduire, chair, étoffe, ou métal.

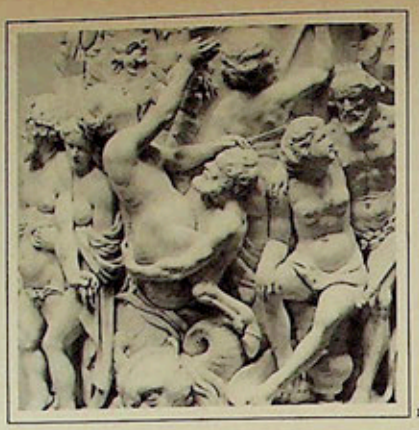
A toutes les époques, les possibilités d'approvisionnement ont joué un rôle déterminant dans le développement de l'ivoirerie. Au XVII^e et au XVIII^e siècle, on reçut en abondance, par les ports flamands et hollandais, l'ivoire en provenance des Indes et de l'Extrême-Orient. Et cette provenance lointaine explique peut-être certains aspects exotiques de l'ivoirerie

4 Détail d'un vidrecome de Bernard Strauss (Augsbourg, 1651) représentant le cortège des dieux (voir fig. 6). Londres, Victoria & Albert Museum.

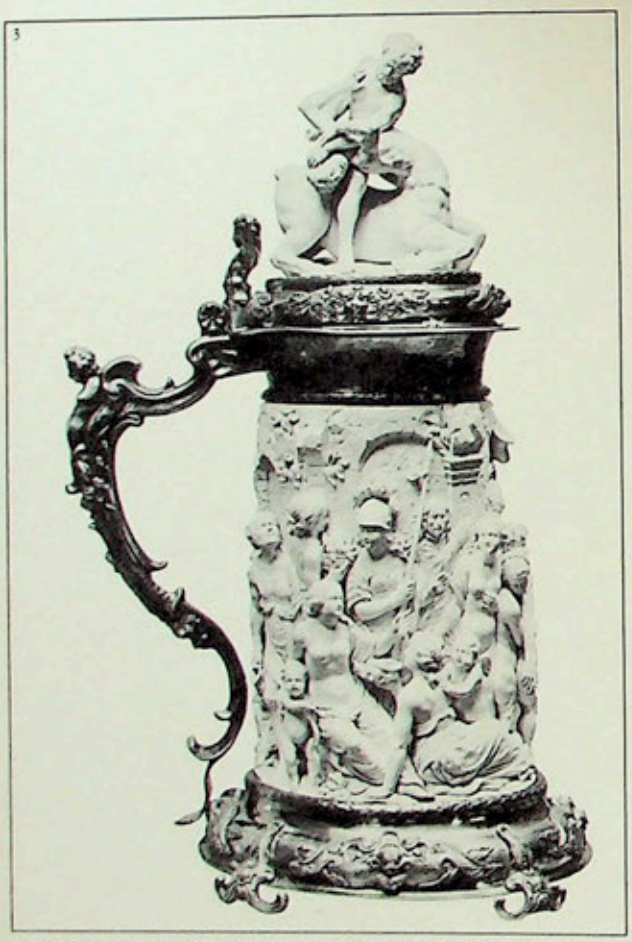
5 Vase à parfum décoré de jeux d'amours. XVIIIe siècle. Munich, Musée National Bavarois.

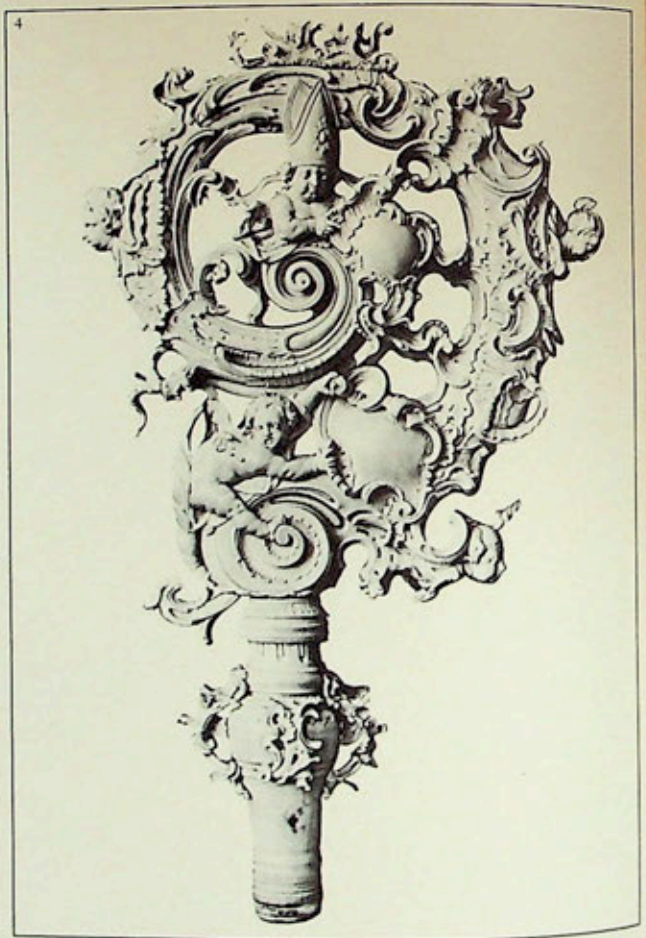
6 Vidrecome de Bernard Strauss (Augsbourg, 1651), représentant le cortège des dieux (voir aussi fig. 4). Londres, Victoria & Albert Museum.

7 Crosse de J. Teutschmann. 1755. Munich, Musée National Bavarois.


1

2


3

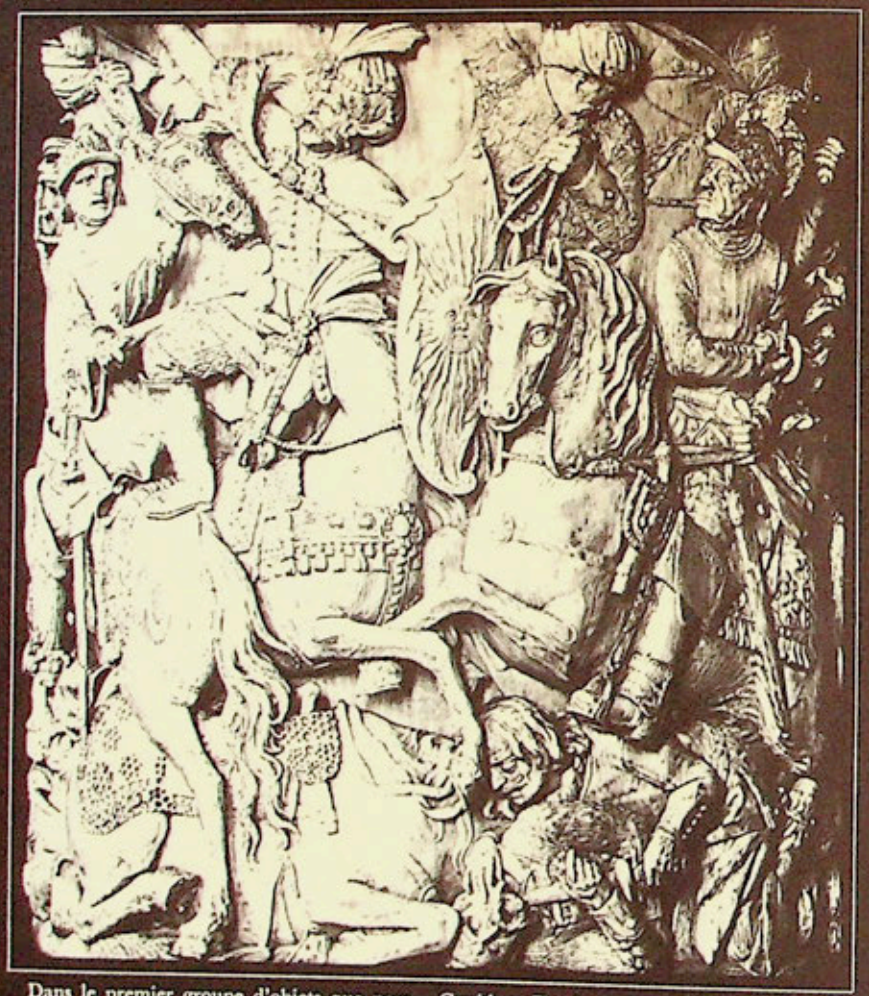

4

germanique baroque. Des modèles chinois en particulier arrivaient sans doute en même temps que la matière première. Les étranges « pokals » à formes compliquées, les globes servant de lanternes magiques à pieds ovales, les boules percées s'imbriquant les unes dans les autres, que la dynastie des Zick, à Nuremberg, exécuta en quantité, s'inspirent des ivoires chinois et certains éventails dieppois aux entrelacs arachnéens dérivent de modèles japonais. Les Hollandais, eux, ont sculpté des petits personnages, caricaturaux, voire obscènes, rappelant les magots chinois.

Comme tous les arts, enfin, le développement de l'ivoirerie est soumis à la commande. Considéré comme une matière moins précieuse que l'or, par exemple, l'essor qu'il connut au Moyen Age est né davantage des commandes d'une bourgeoisie moyenne que d'un mécénat aristocratique ou royal. En Allemagne, les petits potentats, princes électeurs de plus ou moins grande importance, de Saxe, de Brunswick, de Brandebourg, principalement, ont trouvé dans l'ivoire une matière relativement économique leur permettant de réaliser en format réduit ce qu'ailleurs on faisait en marbre ou en bronze: bas-reliefs allégoriques dans le goût des Bolonais, autels à la manière de ceux du Bernin ou de Legros, portraits-médaillons, bustes ou portraits équestres en ronde-bosse. Souvent même, princes et empereurs ont pratiqué en amateur, mais avec sérieux, le métier d'ivoirier: ainsi l'électeur de Brandebourg, Maximilien II, est l'auteur d'un remarquable candélabre (Musée Bavarois, Munich): c'est un portrait de satyre plein de caractère, dont les cornes portent les cierges (voir fig. 8). Ses successeurs, Ferdinand-Maurice, mort en 1679, puis Maximilien imiteront son exemple. Pierre le Grand lui-même fera une tabatière en ivoire. L'empereur d'Autriche Rodolphe II sera élève de Peter Zick et en Espagne, Louis Ier, prince des Asturies, prendra les leçons du célèbre Raymond Capuz.

8 Candélabre au satyre, signé V.S.K., œuvre de Maximien III de Bavière. 1625. Munich, Musée National Bavarois.

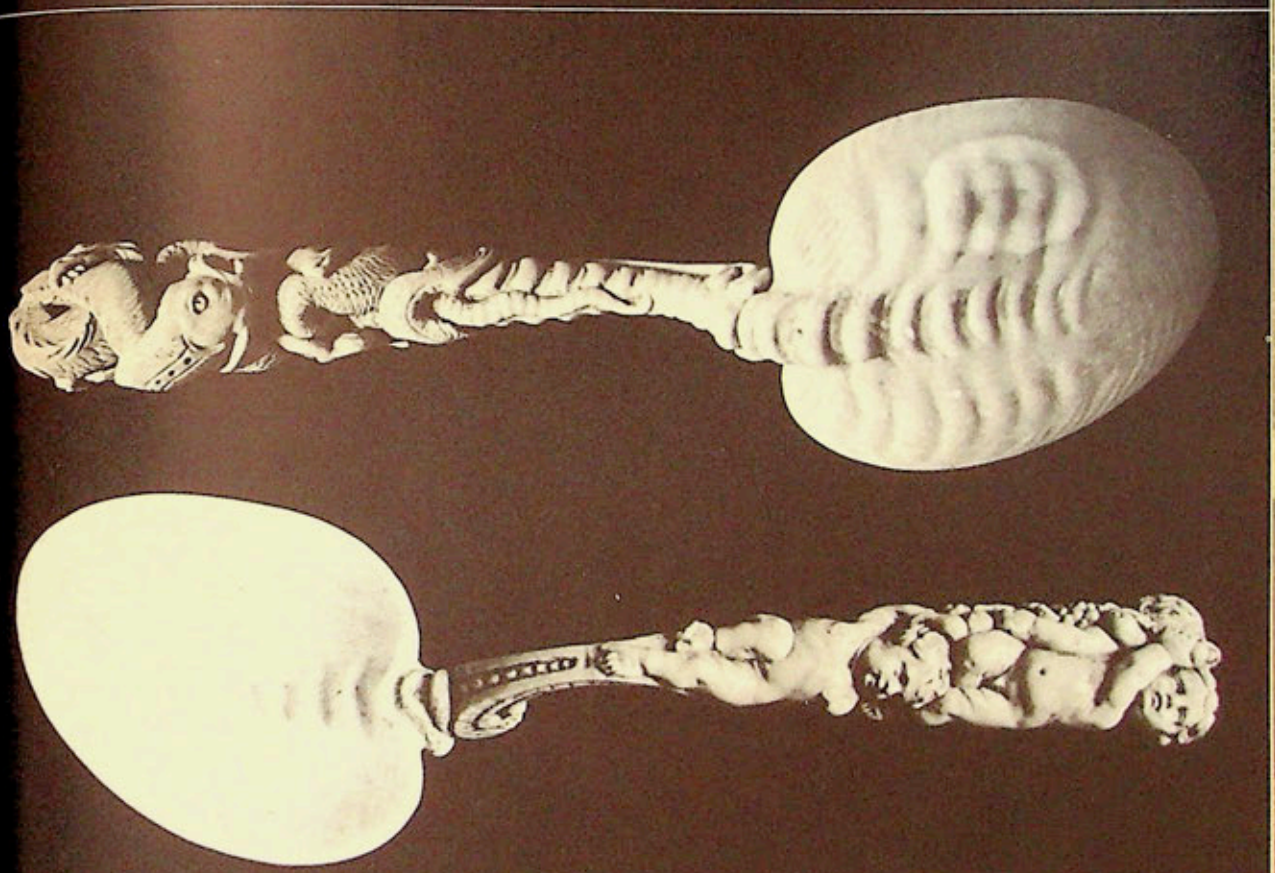
9 Détail du vase dit de Sobieski. XVII^e siècle. Paris, Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale.



Dans le premier groupe d'objets que nous avons à étudier — vidrecomes, hanaps, chopes, salières — l'influence flamande est manifeste, celle de Rubens en particulier. Ce sont pourtant des objets tout à fait spécifiques des mœurs allemandes, le goût de la boisson étant depuis les anciens Germains l'un des traits les plus constants de leur tempérament. L'association habituelle de l'orfèvrerie pour les montures limitait l'emploi de l'ivoire à la courbure de la panse, ce qui a poussé les ivoiriers à pratiquer un bas-relief plus proche de la peinture que de la vraie sculpture. Le décor n'en est pas moins symbolique: à l'image de l'antique vase de Gundestrup, ce sont les cortèges des dieux qui sont représentés, comme nous pouvons le voir sur le très beau vidrecome de Bernard Strauss conservé au Victoria & Albert Museum (voir fig. 4 et 6). La composition assez statique, à l'image des assemblées de métiers, des guildes hollandaises, réunit Minerve, Vénus, Cupidon, Bacchus, Neptune et Amphitrite. L'auteur s'est représenté lui-même derrière Minerve (voir fig. 6), et c'est là un signe d'époque: nous ne connaissons pas les noms des ivoiriers français du Moyen Age, encore moins leur visage. Le prix attaché à de tels objets se mesure à la richesse de la monture d'orfèvrerie. Celle-ci est l'œuvre de C. Wickert (1600-1661), compatriote de Strauss et originaire comme lui d'Augsbourg, site par excellence de la fabrication de ses hanaps et centre célèbre de l'orfèvrerie.

Les bacchanales sont naturellement le thème le plus fréquemment représenté sur les vidrecomes, aussi bien en Flandre qu'en Allemagne. Un vidrecome flamand à monture d'argent, au Louvre, dépeint le triomphe de Bacchus enfant; un autre, exécuté en Allemagne et aujourd'hui au Louvre, lui aussi, porte un enfant nu sur le couvercle et, sur la panse, Silène au milieu d'une bacchanale. Un vidre-

10 Cuillères ornées d'amours et de poissons. Fin du XVII^e siècle. Munich, Musée National Bavarois.



come attribué au Flamand Lucas Faidherbe, au Musée d'Art et d'Histoire de Vienne (voir fig. 2), une chope de la Galerie de Karlsruhe, une autre du Victoria & Albert Museum à Londres comportent également une marche de Silène, qui paraît imitée d'un tableau de Van Dyck (Musée de Bruxelles), par l'intermédiaire d'une gravure de Stockmann. Rubens et Van Dyck ont d'ailleurs plusieurs fois traité ce sujet. Il existe de plus, à l'Albertina de Vienne, un dessin de Rubens pour le Bacchus enfant du vidrecome de Vienne (voir fig. 3), exécuté par Faidherbe. Au centre du tableau de Corneille Baellieur montrant le cabinet d'amateur de Rubens, on voit, sur un bahut, divers objets d'ivoire, imitations d'antiques et statuettes d'animaux, dont une vache réalisée d'après un dessin conservé à Chatsworth, dans la collection du duc de Devonshire. Le testament du peintre, par ailleurs, mentionnait un très grand nombre d'ivoires.

Il était courant d'attribuer un peu trop facilement au Flamand Faidherbe les œuvres visiblement inspirées par l'art de Rubens, car de nombreux documents nous prouvent qu'il fut son élève. Toutefois, Rubens s'entourait aussi d'autres ivoiriers, le Flamand Du Quesnoy, par exemple. Et l'Allemand Petel, en collaboration avec l'orfèvre anversois J. Henk, a exécuté en 1630 la belle salière du Musée de Stockholm dont le décor s'inspire d'un poème de Gewaerts, l'*Epithalamium*, qui comparait Hélène Fourment à la déesse de la mer, à l'occasion de son mariage. Le style de Petel est très différent de celui de Faidherbe, plus ferme, plus sculptural, détaillant les lignes anatomiques, idéalisant les visages à la manière des Bolonais.

Une seconde catégorie d'ivoires allemands offre des traits particulièrement originaux, ce sont les objets servant à la chasse: plats, cannettes, couteaux, pulvérins, pommeaux de canne. Pour tout ce qui touche de près ou de loin à la chevalerie, l'ivoire, propice à l'expression ésotérique et symbolique, a été utilisé avec prédilection: formes de chaperon d'oiseaux, par exemple, manches de couteaux d'écuyers tranchants, selles de parade. Les chasses au cerf ou au sanglier, les superpositions ou les entrelacements d'animaux et spécialement les roues giratoires qu'ils dessinent ont une signification magique sur les ustensiles et instruments destinés à la chasse: ils doivent provoquer la capture du gibier. Et si les formes rejoignent parfois, à travers les âges, celles de la Chaldée ou de la Mésopotamie, c'est qu'elles expriment les mêmes intentions symboliques, le même désir d'influencer le sort. Parmi les fabricants les plus habiles de ce type d'objets, citons d'abord M. Maucher, un artisan souabe, originaire de Gmund, né en 1646 et installé à Wurzbourg à partir de 1693. La collection Hohenlohe de Neuenstein possède (Suite page 58.)

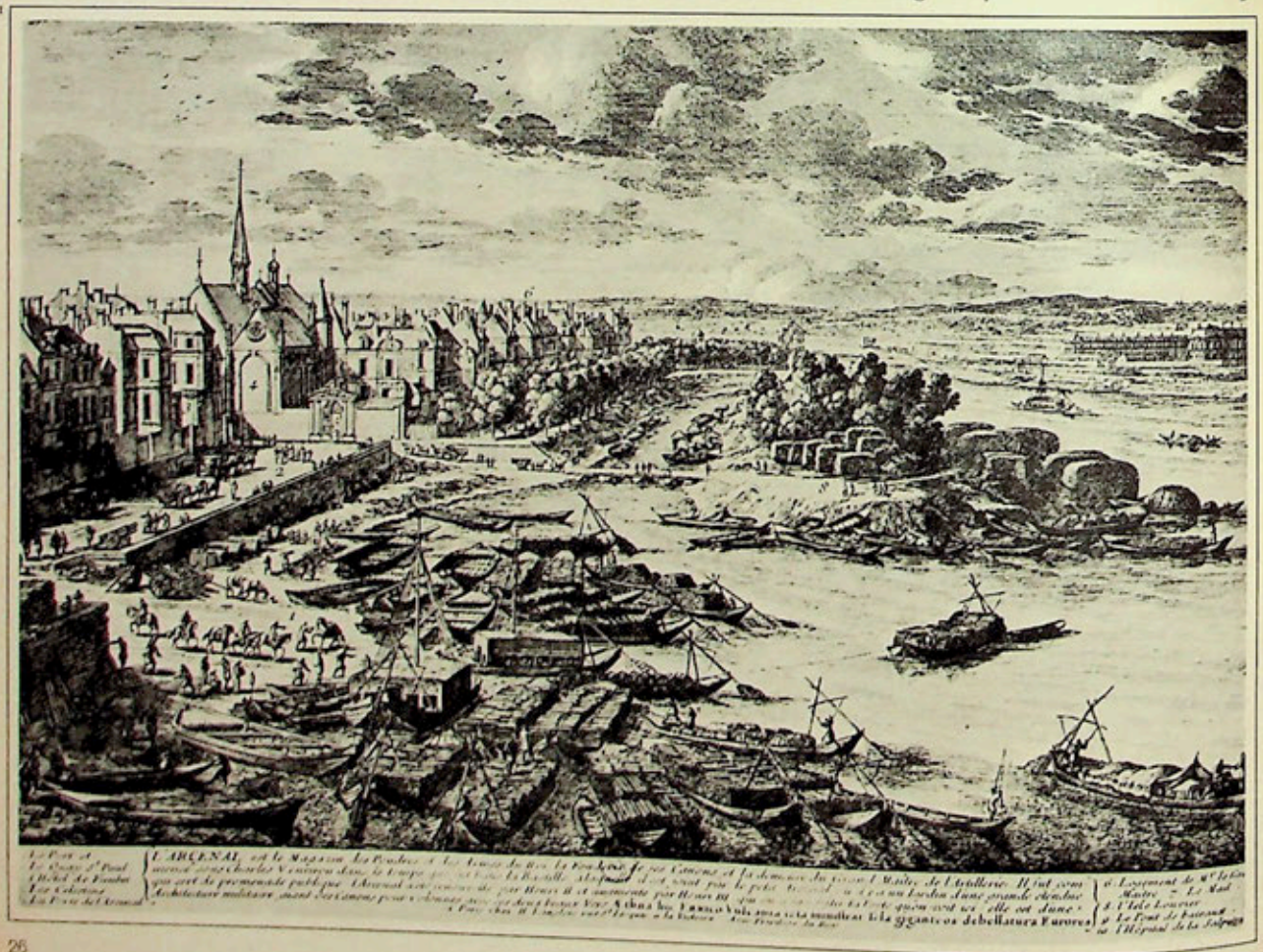
L'HOTEL DE L'ARSENAL AU XVII[E] SIECLE

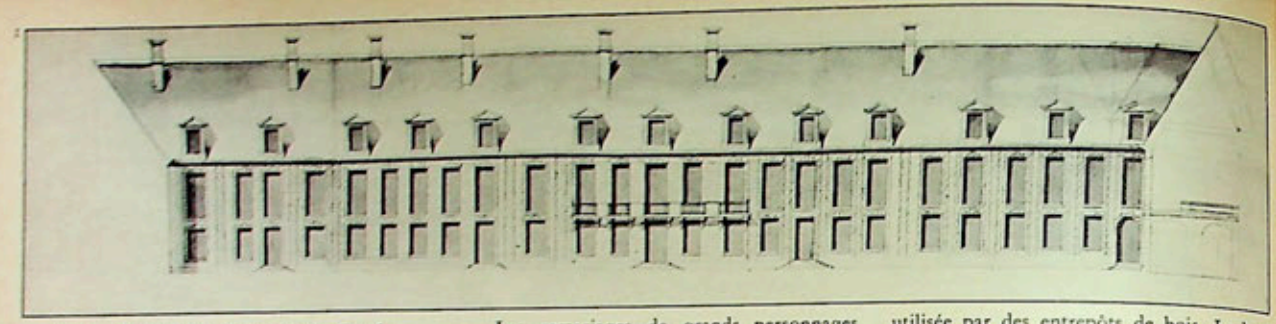
Les appartements
de la Maréchale de La Meilleraye
constituent le seul décor d'époque
Louis XIII subsistant aujourd'hui à Paris

par Jean-Pierre Babelon

1 L'Arsenal et l'île Louviers au XVII[e] siècle. Gravure de Silvestre. (Paris, Bibliothèque Nationale.) On reconnaît l'église des Célestins, le portail de Philibert Delorme et la galerie médiane qui séparait les deux cours. Le premier pavillon en décrochement au-dessus du Mail abritait les appartements de la maréchale.
2 Bibliothèque de l'Arsenal, escalier du XVI[e] siècle dont le plafond rampant fut décoré d'emblèmes militaires en grisaille pour le Maréchal de La Meilleraye.

1





1 et 2 Ci-dessus, façade du logis des Grands Maîtres sur le Mail. Page ci-contre, façade sur la cour. On reconnaît à droite l'avant-corps de l'escalier du XVI^e siècle, et à gauche le petit bas-relief surmontant l'accès de l'escalier à balustres. Dessin aquarellé datant des travaux de Boffrand vers 1718 (Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes).

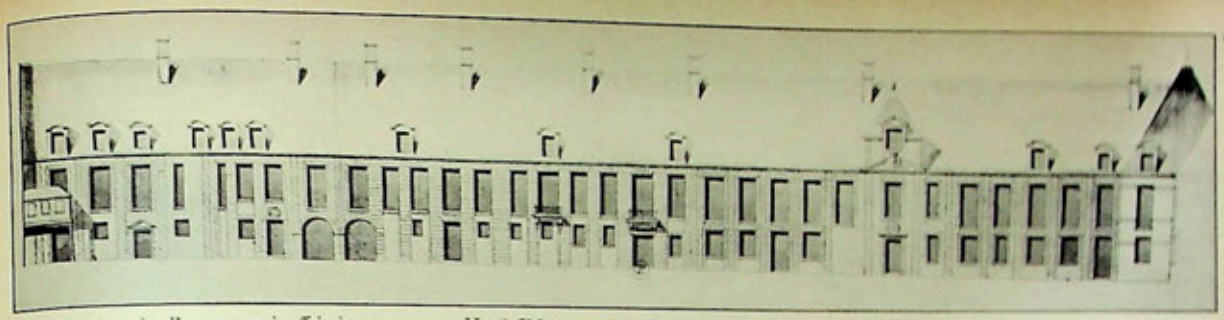
3 Plan de l'Arsenal au XVII^e siècle. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

Les remariages de grands personnages avec des demoiselles d'âge tendre ont été souvent bénéfiques pour l'histoire de l'art, car le désir d'offrir à la jeune épousée un cadre de vie résolument moderne se conjuguait avec des moyens financiers qui permettaient de faire appel aux meilleurs artistes: le mari se faisait pardonner son âge par le faste de l'appartement. Nous devons les splendides appartements du palais Soubise au remariage du prince de Rohan, sexagénaire, avec la jeune Marie-Sophie de Courcillon en 1732. Il en fut de même un siècle plus tôt à l'Arsenal lorsque Charles de La Meilleraye épousa, à trente-cinq ans, la jeune Marie de Cossé qui ne comptait que seize printemps. L'appartement qu'il fit décorer à son usage subsiste aujourd'hui par miracle. C'est à vrai dire le seul ensemble de plafonds et de boiseries de style Louis XIII que l'on peut voir encore à Paris dans son intégrité, puisque les décors de l'hôtel Lambert et de l'hôtel de Bullion, les plus voisins par la date d'exécution, ont été maintes fois modifiés et déplacés, et que ceux de l'hôtel de Lauzun, de l'hôtel des Ambassadeurs de Hollande, du palais Mazarin, des hôtels de La Rivière et de Villacerf (remontés au musée Carnavalet) portent la marque d'un style postérieur, celui de la régence d'Anne d'Autriche.

Le terrain occupé aujourd'hui par la bibliothèque de l'Arsenal et ses abords était au Moyen Age un vaste cul-de-sac retiré des grands axes de circulation. A l'emplacement du boulevard Morland coulait un bras de la Seine qui isolait l'une des îles de l'archipel parisien, l'île Louviers, laquelle fut toujours utilisée par des entrepôts de bois. Le long de ce petit bras s'allongeait une portion du rempart de Charles V qui réunissait l'ancien mur de Philippe-Auguste (qui subsiste rue des Jardins) avec le nouvel anneau de murailles dont notre canal Saint-Martin occupe l'ancien fossé. A l'angle aigu, l'articulation était donnée par la tour de Billy qui, peut-être dès le XIV^e siècle, servit de dépôt de munitions et d'armes pour le roi. Au centre du triangle bordé par la Seine et les fossés, le roi Sage avait installé en 1352 le couvent de ses chers Célestins, tout proche de son hôtel Saint-Paul. Les terrains, en forme de V, qui entouraient les Célestins, furent loués par eux en jardins et vergers, en chantiers (le « champ au plâtre »), et en ateliers de cordiers. Mais le voisinage de la Bastille et de la tour de Billy allait bientôt leur donner une destination militaire.

Dès 1512, Louis XII demande à la Ville d'y installer une fonderie de canons, et, de fait, il y eut là « deux granges de l'artillerie de la ville ». En 1530 et 1533, François I^er qui avait compris la leçon de Pavie, les emprunta pour accroître son parc d'artillerie... et ne les rendit jamais à la municipalité. L'explosion de la tour de Billy en 1538, l'achat des terrains aux Célestins en 1547-1550, puis l'incendie de 1563 furent autant d'éléments qui incitèrent les Valois, Henri II dès 1549, Charles IX dès 1567, puis Henri III, à faire reconstruire le « Grand arsenac » en même temps qu'ils doublaient l'enceinte de Charles V par un front bastionné. Peut-être le « grand desseing » allongeant les cours des écuries et de la fonderie, les halles des canons et des poudres, fut-il demandé à Philibert Delorme? Toujours est-il que le Grand Maître de l'Artillerie, Arnaud de Gontaut-Biron, prenait possession de sa résidence en 1572, et qu'un portail monumental aux attributs guerriers était érigé en 1584, peut-être sur les dessins du grand architecte (mort depuis sept ans) à l'entrée de la première cour, à côté des Célestins; le portail de la seconde cour avait été, au dire de Piganiol de La Force, sculpté par Jean Goujon.

Interrompu par les guerres de la Ligue, ce grand dessein fut achevé par Sully lorsqu'Henri IV l'eut, en 1599, nommé Grand Maître en remplacement d'Antoine d'Estrées, père de la belle Gabrielle. Il régularisa son domaine par des achats de terrains aux Célestins et à la Ville (1601), fit refaire le terrassement des fossés par l'architecte tourangeau René Besnard (1603) et céda la berge de la Seine (1604), à l'un de ses subordonnés, Louis Routard, garde de l'artillerie de Paris et de l'Ile-de-France, pour « y dresser un jeu de pail-mail » (jeu de croquet); c'est l'origine du Mail de l'Arsenal, planté de deux rangées



de mûriers, puis d'ormes, qui offrit jusque vers 1770 ses ombrages à la promenade des élégants, tout comme le Cours-la-Reine. Sully compléta les constructions par un pavillon neuf adossé aux Célestins (pendant d'un pavillon vieux datant des Valois) et une galerie entre les deux, qui séparait la première cour de la seconde, toutes deux pavées de neuf. Il fit construire encore une suite de bâtiments qui longeaient les cours en s'appuyant au rempart: achèvement du logis des Grands Maîtres, écuries, arsenaux... et une « grande halle pour mettre les canons à couvert » qui atteignait la rue Saint-Antoine.

De cet ensemble bâti par les maçons Marceau et Sébastien Jacquet entre 1600 et 1606, il nous reste l'austère façade à bossages des Grands Maîtres. Sully en fit son séjour habituel de 1602 à 1610. Son appartement s'étendait à l'étage; on y accédait par l'escalier du XVI^e^ siècle, escalier de pierre tournant autour d'un épais mur d'échiffre que La Meilleraye fit plus tard décorer, logé dans un petit avant-corps qui le désigne au passant comme l'accès principal du logis. Ce pavillon, coiffé d'une toiture à quatre pans, est agrémenté d'un fronton orné d'un faisceau de drapeaux et d'une figure de Victoire ailée que sculpta en 1859 Dantan l'aîné, peut-être pour remplacer un motif antérieur dégradé, ce qui n'est pas sans rappeler l'un des frontons du palais abbatial de Saint-Germain-des-Prés. L'escalier plus majestueux qui s'élève à l'autre extrémité de l'appartement est moins ancien et pourrait, par son style, être attribué aux travaux de La Meilleraye vers 1635: il présente une vaste cage carrée bordée de balustres, en pierre jusqu'à l'étage (peints en 1809), puis en bois. Sur la façade, son accès est surmonté d'un bas-relief orné de canons et de trophées d'armes avec les mots TELO METUENDA PATERNO s'inscrivant sous un motif martelé, sans doute un buste ou un blason; nous ne pouvons guère expliquer la devise que si elle faisait allusion à une figure de Minerve érigée au-dessus, déesse qui se fait craindre par l'artillerie céleste de son père Jupiter.

A l'étage, dans les salles de la bibliothèque qui n'ont gardé aucun décor ancien, s'étendait l'appartement de Sully, comprenant antichambre, chambre, cabinet et petit cabinet vert, petite salle, grande salle et salle de bal garnie de deux tribunes latérales pour les spectateurs des ballets et des comédies que l'on y donnait pour le roi. De leur décor, nous ne connaissons que la mention par Agrippa d'Aubigné (*Le baron de Faneste*, livre IV, chap. X) de peintures allégoriques de l'antichambre sur « l'authorité des Rois, où tous les traits de saint Pierre et de saint Jude en leur faveur fut alléguez », et une série de tentures en

4 Henri IV en Apollon, l'une des quatre broderies de soie rehaussées d'or et d'argent provenant des appartements de Sully à l'Arsenal (Musée de Cluny, coll. Du Sommerard). Dimensions: 2,20 × 2,83. Bordures aux attributs de l'artillerie et champ chargé d'animaux exotiques qui semblent tirés de miniatures persanes. Les trois autres représentent Vénus (Jeanne d'Albret?), Saturne (Antoine de Bourbon?) et Junon (Marie de Médicis).

soie brodée conservées au musée de Cluny. On sait qu'Henri IV aimait rendre visite à son compère à toute heure du jour, en cette maison qu'il affectionnait, et où il rêvait, en mars 1609, de se faire aménager un appartement pour y venir deux ou trois jours par mois, près des fonderies et des arsenaux qu'il aimait parcourir, près de la Seine aussi, où il se baignait parfois. L'attentat de 1610, survenu alors qu'il se rendait à l'Arsenal, mit à bas tous ses projets. Aussitôt disgracié, Sully laissa la survivance de sa charge à son fils Maximilien II, prince d'Henrichemont, et se retira dans ses terres; il achètera en 1634 l'hôtel de la rue Saint-Antoine auquel il laissa son nom.

Son fils ne sut pas s'imposer, et l'Arsenal resta vingt années en disgrâce. Puis, en 1632, Richelieu (qui logera à l'Arsenal l'année suivante pendant que l'on construisait son palais) parvint à faire nommer à cette place son propre cousin germain, Charles de La Porte, sieur de La Meilleraye, qui était lieutenant-général en Bretagne et gouverneur de Nantes. Mais il fallut attendre pour le pourvoir effectivement de la Grande Maîtrise, d'une part la mort du prince d'Henrichemont (1er septembre 1634), d'autre part la démission expresse de Sully achetée dix-sept jours plus tard avec un bâton de maréchal. La Meilleraye était, il est vrai, un spécialiste reconnu de la guerre de siège, il avait combattu à La Rochelle, au Pas de Suze, et devait s'illustrer dans la dernière décade de la Guerre de Trente ans, au moment du relèvement militaire de la France. Il reçut le bâton de maréchal en 1639, le brevet de duc en 1641 (9 février), fut surintendant des finances à la paix, en 1648-1649, duc et pair héréditaire en décembre 1663, quelques semaines avant sa mort. Grâce au cardinal cousin, ce « petit homme mal fait et jaloux » fit deux brillants mariages, le premier en 1630 avec Marie Coiffier, fille du maréchal d'Effiat qui avait, un temps, suppléé Henrichemont à la tête de l'Artillerie (1629); veuf en 1633, il épousait le 20 mai 1637 Marie de Cossé-Brissac, issue d'illustres hommes de guerre fort attachés aux Bourbons. Dès qu'il eut prêté serment, le 27 septembre 1634, La Meilleraye fit entreprendre des travaux à l'Arsenal, et peut-être construire le nouvel escalier. En décembre, deux peintres étaient chargés de décorer ses appartements et de remettre au goût du jour l'ancien logis de Sully. Mais lorsqu'il eut convolé en secondes noces, trois ans plus tard, La Meilleraye dut songer à installer une épouse. Pour ce faire, il put disposer d'une partie de son logis, celle qui se trouvait de l'autre côté de l'escalier du XVIe siècle; c'est alors que la décoration du plafond rampant de cet escalier, avec ses motifs militaires en grisaille, fut exécutée ou, plus vraisemblablement, reprise, le croissant héraldique de La Meilleraye remplaçant les chiffres ou les armoiries de ses prédécesseurs. Une suite de quatre salles et antichambres s'ouvrait à droite, la dernière occupant le Pavillon vieux qui fut, lui aussi rénové, puisqu'il s'agrémenta désormais d'une lucarne à masque de femme avec le chiffre de La Meilleraye (deux M contrariés) différente des lucarnes à pilastres ou bossages des constructions de Sully. Du côté du Mail, c'étaient des garde-robes, et un cabinet carré avec terrasse logé dans une ancienne tour de l'enceinte en décrochement sur la berge; le plafond de ce cabinet était encore au XIXe siècle décoré des portraits de Louis XIII et de Marie de Médicis. Mais surtout le Grand Maître eut la délicate attention de faire construire pour sa femme une chambre et un cabinet d'une manière fort adroite et galante, le plus loin possible des arsenaux, des fonderies et des casernes, face à la perspective admirable de la Seine, chambre et cabinet construits en surplomb sur le mur de Charles V, s'appuyant au pavillon vieux, et donnant à la fois sur la première cour et sur le Mail. La décoration de ces pièces fut menée entre 1637 et 1642.

Marie de Cossé s'installa sans attendre la fin des travaux; c'est vers 1637 qu'elle eut à subir les avances de deux prélats, comme nous le conte l'un d'eux, Retz l'inimitable: « Au mesme temps, madame de La Meilleraye, de qui toute sotte qu'elle estoit, j'estois devenu amoureux, pleut à M. le cardinal (de Richelieu); et au point que le mareschal s'en estoit apperçu devant mesme qu'il partit pour l'armée. Il en avoit fait la guerre à sa femme, et d'un air qui lui fit croire d'abord qu'il estoit encore plus jaloux qu'ambitieux ». Elle n'aimait pas Richelieu qui tenta par plusieurs invitations à Rueil de venir à bout des réticences de la femme... et du mari, aux dires, du moins, de son rival (qui s'en consolait avec madame de Guéménée): « je m'apperceus que la petite cervelle de la demoiselle ne résisteroit pas longtemps au brillant de la faveur, et que la jalousie du mareschal céderoit bientost un peu à son interest ». On murmurait pourtant à l'époque:

A quoi bon ces austéritez
Que vous affectez, maréchalle;
Malgré les soins que vous prenez
De passer pour une vestalle,
On dit que Monsieur de Paris (Retz)
Est du nombre de vos amis.

---

1 Panneau de boiserie provenant des appartements du Maréchal de La Meilleraye à l'Arsenal. Paris, Musée des Arts Décoratifs.

2 La chambre de la Maréchale de La Meilleraye.

2

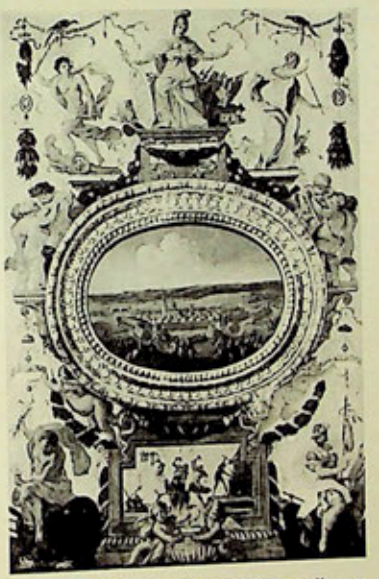
Cabinet de la Maréchale. Un grand panneau au chiffre de Charles de La Meilleraye. Certaines figures ont dû être fortement retouchées au XIXe siècle.

Mais la vestale avait encore d'autres travers: « Au mesme temps, Madame de La Meilleraye se va mettre dans la teste que MM. de Cossé [ses ayeux] viennent de l'empereur Cocceius Nerva, qui n'eut point d'enfants... Sa folie alla jusqu'au point de faire passer ses sœurs devant elle, disant qu'elle a desgénéré en espousant un autre qu'un prince; et dans le cabinet de l'Arsenal [ou plutôt dans la galerie] où tous les grands-maistres de l'Artillerie sont peints, elle a fait mettre le titre de prince à M. de Brissac, son grand père [ou plutôt son bisayeul Charles Ier de Cossé, qui fut Grand Maître de 1547 à 1563]. Depuis, je ne sçay si elle l'a fait effacer, car elle est revenue de cette grotesque. Elle faisoit mettre comme des princesses romaines ses sœurs au-dessus d'elle, en des fauteuils, et elle se mettoit après sur une chaise à l'ordinaire. » (Tallemant des Réaux).

Elle survécut longuement à son époux, mort le 8 février 1664 à l'Arsenal, et fit construire par Gittard le bel hôtel du nº 56 rue des Saints-Pères où elle alla habiter jusqu'à sa mort (1710). A la fin de sa vie, le maréchal avait fait exécuter de nouveaux décors dont subsistent deux grands panneaux sculptés avec des bâtons de maréchaux (Musée des Arts Décoratifs, legs Emile Peyre), qui s'apparentent aux trophées d'armes de la pièce qui fut depuis la salle à manger de Charles Nodier. Enfin Mignard peignit après 1664 pour lui ou pour son fils et successeur, Armand-Charles de La Meilleraye duc de Mazarin, un plafond « La France triomphante » (disparu).

En 1681, le duc du Lude, nouveau Grand Maître, fit peindre en faux marbre et en blanc, et dorer d'or jaune et vert, le « salon du Grand Maître » orné de six bas-reliefs (n'est-ce pas cette même salle aux trophées?) et recouvrir le blason de La Meilleraye par le sien et celui de sa femme. Les générations se succédaient ainsi en s'effaçant mutuellement. Après le maréchal d'Humières, la Grande Maîtrise passe en 1694 au duc du Maine. En 1715, malgré l'activisme de sa femme, celui-ci rate sa carrière politique; il se tourne alors vers les bâtiments et confie l'Arsenal à Germain Boffrand pour une transformation radicale. De ces travaux (1718-1725), nous conservons le corps de logis du boulevard Morland, à la corniche ornée de bouches à feu, qui vint doubler l'aile Sully sur la berge en enjambant le rempart. Si la duchesse ne vint jamais habiter l'Arsenal, hormis un pavillon de plaisance bâti à l'emplacement de la tour de Billy, son époux en fit sa résidence, et après lui (1736) son fils le comte d'Eu, qui occupait l'appartement de la maréchale de La Meilleraye d'après un atlas de 1756. Celui-ci subit de ce fait quelques modifications, en 1718, en 1750, notamment par le partage du cabinet en deux pièces (l'une à usage de chapelle), la séparation de l'alcôve d'avec la chambre, et le percement d'une fenêtre dans cette alcôve.

Une fois supprimée en 1755 la charge de Grand Maître, l'Arsenal devint, l'année suivante, la résidence du marquis de Paulmy d'Argenson, gouverneur du bailliage de

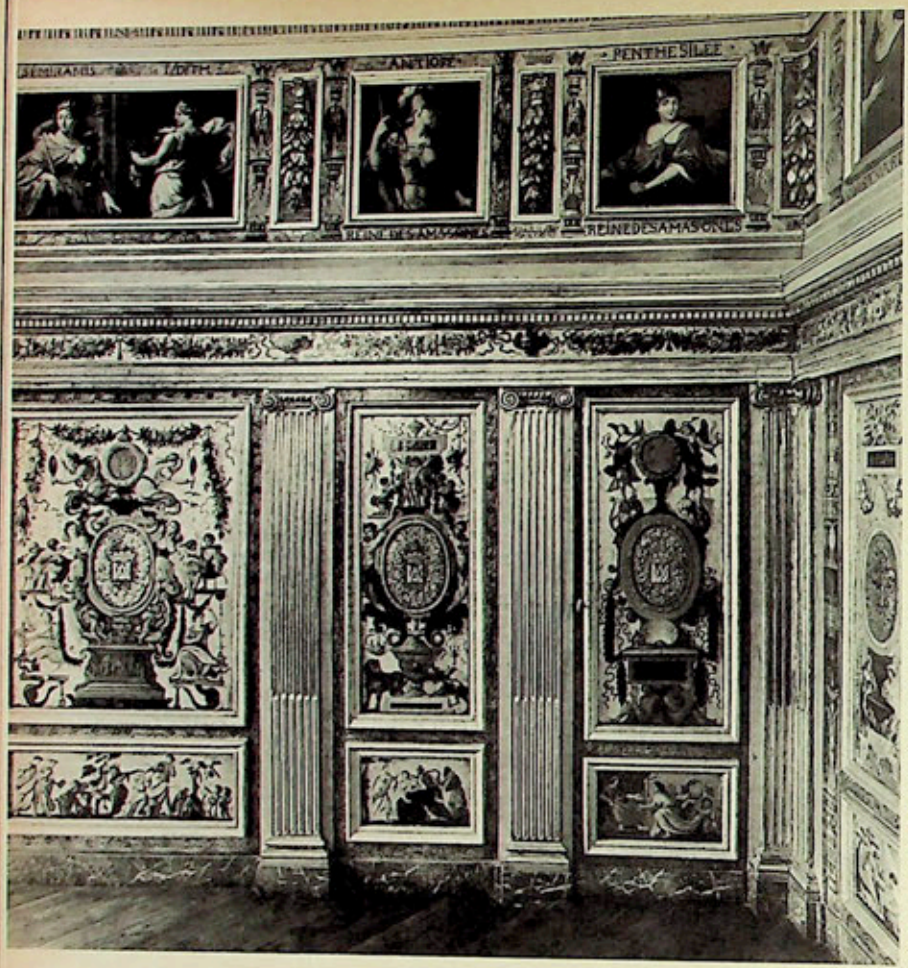


l'Arsenal. L'illustre bibliophile installa ses collections dans l'appartement de la maréchale et plaça ses estampes et ses cartes de géographie sur des rayonnages dans la chambre et le cabinet. Si les lambris furent peut-être peints alors en gris, on respecta les plafonds de ces pièces où s'attachait par erreur la mémoire de Sully; on sait que le souvenir d'Henri IV et de son ministre, très vivant sous Louis XVI, fut l'une des premières manifestations de l'intérêt porté par l'opinion à l'histoire et à l'archéologie nationales. Ainsi en 1782 et en 1784, lorsque Paulmy fit faire des réparations par l'architecte Lemoine au-dessus du cabinet, on précisa que ce serait « en conservant en place le plafond de menuiserie de forme antique et peint sur bois », et sans endommager la peinture ni la dorure. Paulmy laissa à sa mort la bibliothèque au comte d'Artois.

Les deux pièces du Cabinet des estampes traversèrent sans encombre l'époque de la Révolution, puis l'époque romantique au cours de laquelle l'Arsenal, devenu en 1797 bibliothèque publique (nommée « Bibliothèque de Monsieur » de 1816 à 1824), fut le Parnasse des jeunes lions de la littérature venus s'accouder au piano de la charmante Marie Nodier. Au cours des travaux qui aboutirent à percer la rue de Sully (1807), à démolir la galerie médiane (1808), à rectifier l'alignement du « quai du colonel Morland » (1806), à combler le bras de la Seine (1843), à démolir sans pitié l'église et le cloître des Célestins (1847) et à améliorer les agencements intérieurs de la bibliothèque, l'appartement de la maréchale en qui l'on continuait à voir « les restes précieux de l'habitation de Sully » fut conservé religieusement en place, nous en avons la preuve tout au long du siècle. Mais sous le Second Empire, l'architecte Théodore Labrouste, frère aîné du constructeur de la Bibliothèque Nationale, fit accepter des plans qui rationalisaient la vieille bâtisse pour la rendre digne d'abriter la « Deuxième bibliothèque de France » (1856-1870). Afin d'élever à l'Ouest une nouvelle façade d'entrée, il fit raser en 1864 les bâtiments de la Cour des Célestins, rapetassés au début du siècle. Les lambris furent déposés, sans beaucoup de soin au dire des contemporains; puis Labrouste, aidé de l'inspecteur des bâtiments civils Ferdinand Le Blanc, les fit remonter en 1867-1868 sur une aire « construite exactement dans les mêmes dimensions que l'ancien cabinet de Sully » (rapport du 18 juillet 1867), à l'intérieur du nouveau bâtiment d'entrée, quasi à leur emplacement primitif. Un peintre, Albert Grand, dont le nom avait été suggéré par Paul Lacroix (le « bibliophile Jacob » qui était alors conservateur de la bibliothèque) fut chargé de décaper et restaurer les panneaux et de les compléter, moyennant quoi Paul Lacroix se faisait fort « d'y amener l'empereur et l'impératrice et le cabinet de Sully deviendra fameux à l'occasion de l'Exposition universelle ».

Il est temps maintenant de nous tourner vers ces lambris dont l'agencement actuel date seulement de ces dernières années; cette opération, consécutive à la guerre, a l'avantage d'avoir éliminé presque tous les panneaux peints par Albert Grand (sauf deux témoins fort éloquents) ainsi que les

Chambre de la Maréchale. Panneau placé aujourd'hui au-dessus de la cheminée. En haut, Minerve entre Apollon et Diane. Dans le médaillon, La Prise de Hesdin.



1

grandes portes à deux battants qui défiguraient les deux pièces; elle a abouti cependant à déplacer la grande cheminée, dont Labrousse avait restitué l'emplacement d'origine (sur un grand côté de la chambre et près de l'alcôve qu'elle contribuait à chauffer) et à exiler le tableau rond de la cheminée (*Vénus et Enée*, fin XVII^e siècle) encadré d'une puissante guirlande de chêne.

Etonnant témoignage d'une esthétique faite de couleurs vives et de volumes dorés, basée sur un argument historique rappelé à satiété, ces deux salles ont pour nous le charme d'une polychromie claironnante mais harmonieuse, et l'intérêt d'une rareté quasi archéologique. Quel est l'artiste qui conçut et peignit cet ensemble remarquable? Les historiens d'art ont prononcé le nom de Simon Vouet à l'art duquel il se rattache incontestablement, par le plafond de la chambre, les figures des Femmes fortes, et les grotesques. Mais Vouet ne pouvait suffire aux commandes qui lui furent passées après son retour d'Italie; même sur les chantiers dont il assumait la responsabilité, il a utilisé bien des collaborations pour les arabesques, les paysages, les animaux. Enfin et surtout il a enseigné son art à quantité d'élèves qui brûlèrent de rivaliser avec leur maître dans un style qui avait la faveur du public. Il se trouve que grâce à un document aimablement signalé par M. Louis-Henri Collard, nous pouvons avec vraisemblance avancer un nom, celui de Noël Quillerier, qui fut l'un des élèves les plus en vue de Simon Vouet, ainsi que nous l'apprend Félibien: « Le nombre de ceux qui ont travaillé avec lui [Vouet] est trop grand pour vous les nommer tous (...). Je vous en dirai les noms sans ordre, et selon qu'il m'en souviendra. Noël Quillerié, dans les commencemens tâchoit d'imiter son maître; Nicolas Ninet... » Né à Orléans en 1594, peintre ordinaire du roi, Quillerier avait la charge d'entretenir les lambris et peintures du Louvre depuis 1631 lorsque le 16 novembre 1634 il signa une convention avec Jean Bertherand, « pour faire touttes les ouvrages de peinture, dorures et enrichemens qu'il convient faire au Grand Arsenac de ladite ville de Paris, tant dans les salles, chambre et cabinets dudit lieu que autres lieux dépendants dudit Arsenac soit aux cheminées, planchers (plafonds) et lambris d'icelluy ». Jean Bertrand, qualifié de « peintre du roi en sa cour de Parlement, Chambre des requêtes de l'Hôtel et Chancellerie », et qui sera reçu à l'Académie de Saint-Luc en 1651, n'était qu'un praticien de la décoration car, dans ce partage du travail entre les deux peintres, on excluait « les tableaux qu'il conviendra tant aux cheminées, plafons qu'autres endroits dudit Arsenac, lesquels tableaux seront faicts par ledit Quillerier seul ». Celui-ci, bien oublié aujourd'hui, fut un décorateur fort apprécié. Gendre du sculpteur Simon Lerambert dont il partagea un temps le logis au Louvre, beau-père en 1666 d'Antoine Coysevox, maître de Noël Coypel, il décorera en 1642 les hôtels d'Emery et de La Vrillière en collaboration avec Laurent Guyot, connu pour ses cartons de tapisseries; puis en 1648 la chapelle de la duchesse de Longueville aux Minimes de la place Royale (où Vouet travailla lui-même à cette époque); et enfin aux Tuileries (1666-1669) l'appartement du Dauphin — et notamment son cabinet — d'où proviennent les seules peintures qui lui étaient jusqu'ici attribuées, comme nous l'a appris M. Jacques Thuillier, deux *Allégories de la Peinture* conservées au musée de Mayence, et dont le style, en accord avec l'évolution du goût, diffère sensiblement de celui de Vouet. Il fut reçu à l'Académie royale en 1663 avec un *Saint Paul* (qu'on identifie sans certitude avec un tableau exposé longtemps à Maisons-Laffitte) et mourut en 1669. Par une gravure de Hiérome David, on connaît encore de lui un portrait de Boniface Ciaeras.

En 1634, à l'Arsenal, il ne pouvait être question que de décorer l'appartement du Grand Maître, aujourd'hui dépouillé de ses lambris; mais il est bien vraisemblable que La Meilleraye ait de nouveau fait appel à Quillerier et Bertrand pour peindre l'appartement de sa femme quelques années plus tard. Le premier s'inspira des leçons de Vouet pour tous les « tableaux », sans doute aussi pour les panneaux d'arabesques, fort proches de ceux que Vouet allait peindre pour Anne d'Autriche au Palais Royal, et le second peut être l'auteur des morceaux décoratifs, des animaux et des paysages.

Le programme imposé fut de célébrer l'alliance de deux grands noms militaires attachés directement à l'Arsenal: Charles de La Meilleraye épousant la petite-fille de Charles de Cossé-Brissac, le compagnon d'armes d'Henri IV. D'après l'importance donnée aux panneaux commémorant trois événements datés de 1594, 1628 et 1639, on peut penser que le décor fut conçu vers cette dernière date, et que les écussons des villes prises dans les années suivantes par le maréchal (1640-1643) furent ajoutés peu à peu. Quant à la conception même de ce décor, elle reflète les tendances nouvelles aussi bien que les usages traditionnels. De ces derniers viennent la disposition des lambris du cabinet, aussi bien que celle des plafonds, reposant sur les murs sans l'intermédiaire de voussures (qui vont bientôt être importées d'Italie) et formés de caissons géométriques insérés entre les grosses poutres, celles-ci peintes de merveilleuses guirlandes de fleurs sur fond d'or. Les compositions principales du plafond peintes sur les caissons de bois sont elles-mêmes encadrées de puissantes bordures de chêne doré, sculptées d'épaisses guirlandes selon le système qui faisait, depuis le XVI^e siècle, la gloire des menuisiers français. Au panneau central du plafond de la chambre, on admire le Parnasse où sont réunis Apollon et les Muses, sujet habituel des décors contemporains, traité déjà par Vouet au nymphée de Wideville (1636) et à la bibliothèque de Séguier (1636-1637); ici, les neuf sœurs célèbrent l'union des deux familles dont les écus sont accolés sur un autel triangulaire. Aux angles, des médaillons (Suite p. 11)

1 Le cabinet de la Maréchale, avec les figures des Femmes fortes : Sémiramis, Judith, Antiope et Penthésilée.

2 Les muses célébrant l'alliance des familles de La Meilleraye et de Cossé-Brissac, tableau principal du plafond de la chambre. Ici Quillerier n'a pas osé entreprendre une composition plafonnante comme celles de son maître Vouet.

3 Charles de Cossé-Brissac fait ouvrir à Henri IV la porte de la Conférence (1594). Paysage médian de l'un des grands panneaux de la chambre.

ALECHINSKY
décrit par Jacques Putman

Novembre 1951, Cobra se saborde; ses principaux membres se fixent à Paris, Appel et Corneille dès 1949, bientôt Alechinsky puis Jorn à nouveau. Fin d'une des seules organisations internationales de l'après-guerre qui, tout en lançant la vision sur des terrains rudes, neufs, loin de l'esthétisme, de l'optimisme lénifiant de l'Ecole de Paris de ces années-là n'en est pas moins passée à côté de Pollock sans le voir! et à côté de Bram van Velde! et presqu'à côté de Dubuffet! et loin de Michaux!

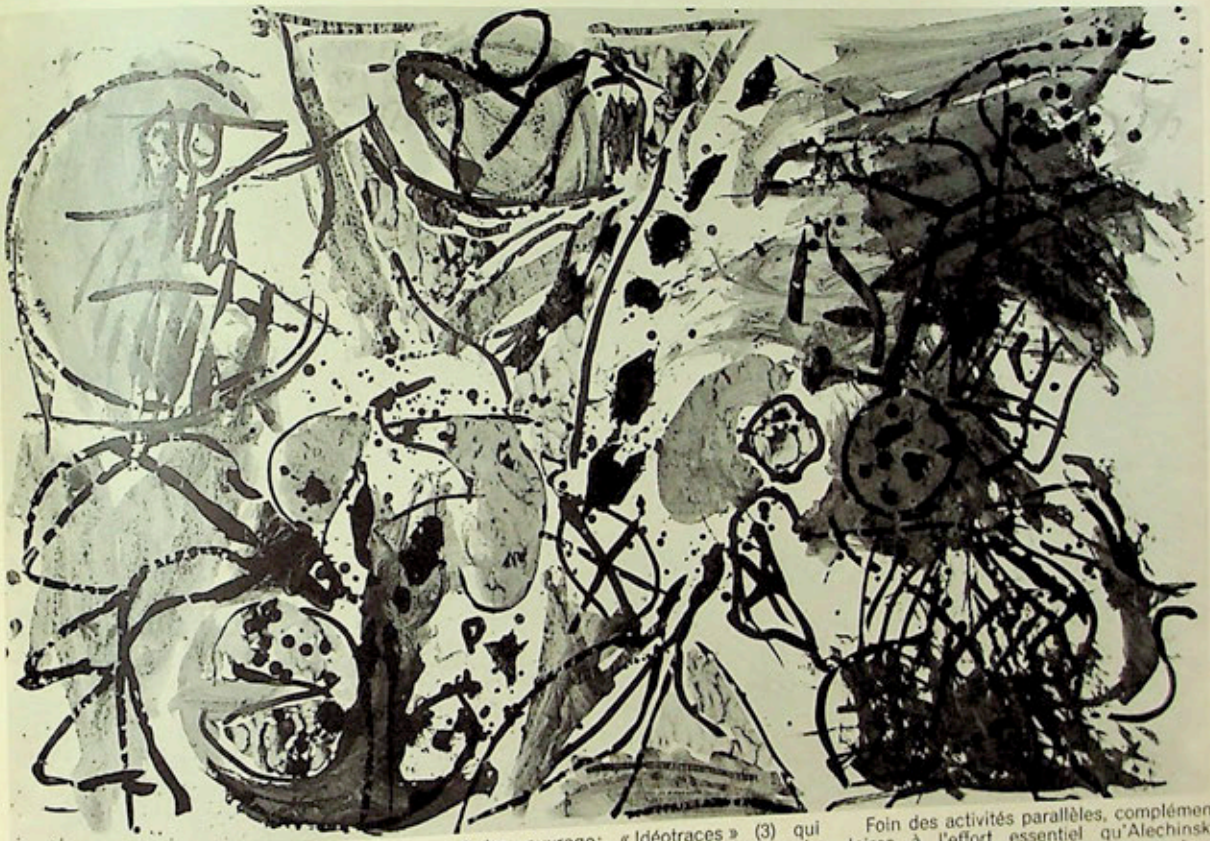
Pour Alechinsky, qui n'a alors que 24 ans, commence une activité solitaire et personnelle qui débouche sur l'explosion du travail d'aujourd'hui; je ne crois pas exagéré de dire que des peintres du groupe, Alechinsky sera le seul à développer l'ensemble des données mises en avant par le mouvement, à tenter de faire passer son esprit du plan de l'ébauche à celui de la réalisation. Tandis qu'un Jorn, par exemple, qui avait une œuvre très élaborée avant Cobra, poursuit la trajectoire inhérente à sa pensée et à sa personnalité d'exception. La forme Cobra, cet amalgame, je schématise, de Miró, de Klee, de dessins d'enfant et d'art populaire scandinave marque moins Alechinsky, que par ailleurs son humour préserve de la tentation du génie et de la fabrication d'œuvres de choc (mais à qui veut-on faire peur?), qu'un certain esprit de conquête qui ne limite ni ne cloisonne l'expression, qu'une soif de liberté qui vire au plaisir, qu'une attitude qui n'exclut rien de l'imaginaire ou du réel, que l'un supporte l'autre ou l'annihile, peu importe — besoin méchamment vécu du dialogue continu entre la tête et l'instinct, sens de la vie généreuse qui donne et à laquelle on se donne. Alechinsky s'attache à maintenir l'équilibre étroit entre expression poétique et expression picturale que Cobra héritait à la fois du surréalisme et de l'art abstrait: il est poussé à l'invention de mythes nouveaux qui impriment notre temps sans se contenter d'en dresser l'inventaire neutre. Et cela fait quoi? Une activité qui déborde sur plusieurs fronts que je vais tenter de préciser ici. Du nouveau à l'ouest.

Goût d'Alechinsky pour l'imprimerie, les publications tendres-acides, je cite: « Le Tout Venant », expérience de description

1 Alechinsky cinétisé par Pol Bury.

2 « Déséquilibre stable ». Peinture acrylique. 1965. 100x150 cm. Collection particulière Paris.

3 Pages 38-39: « Les franges ». 16 dessins à l'encre de Chine. 1966. 61x90 cm.

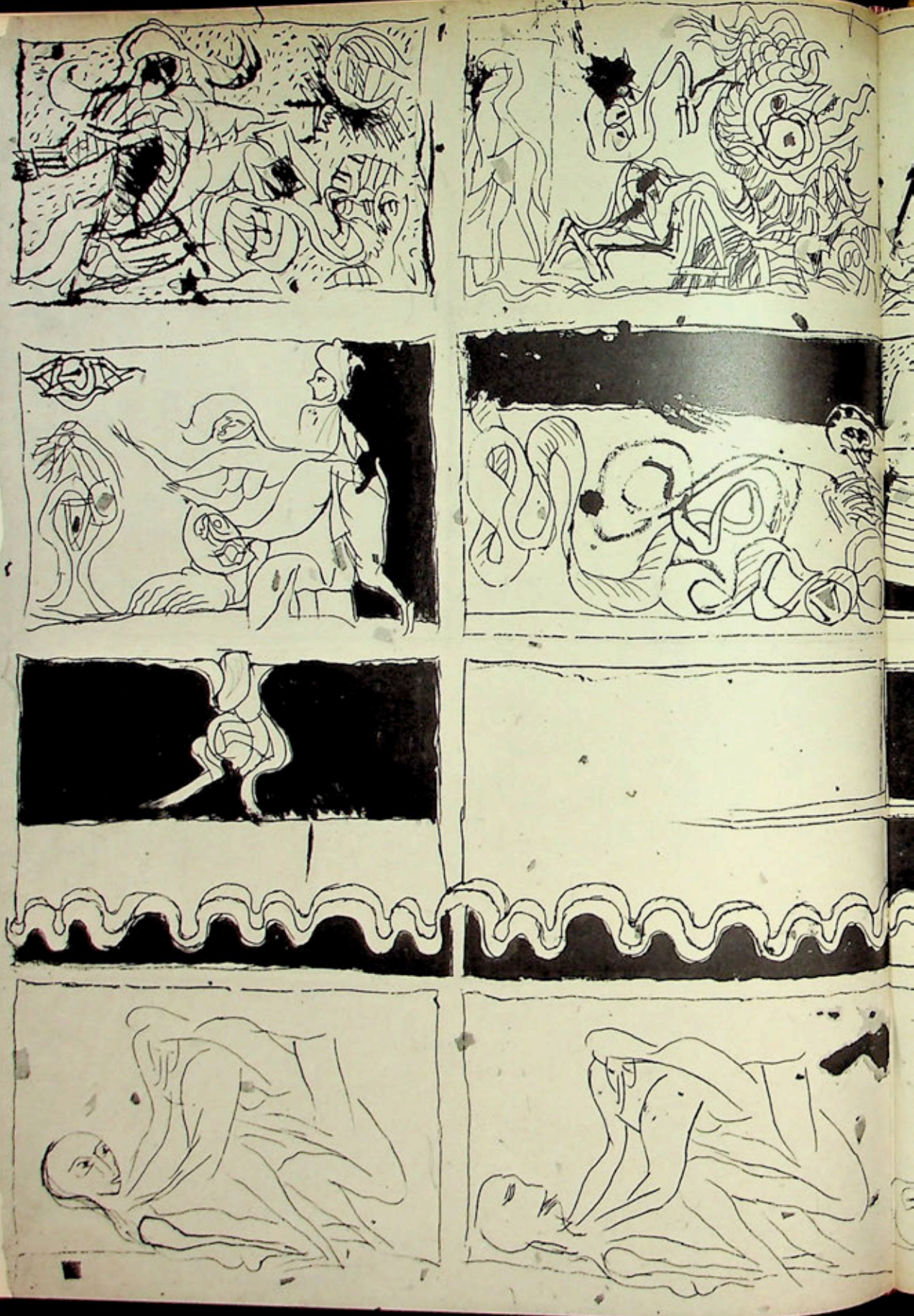


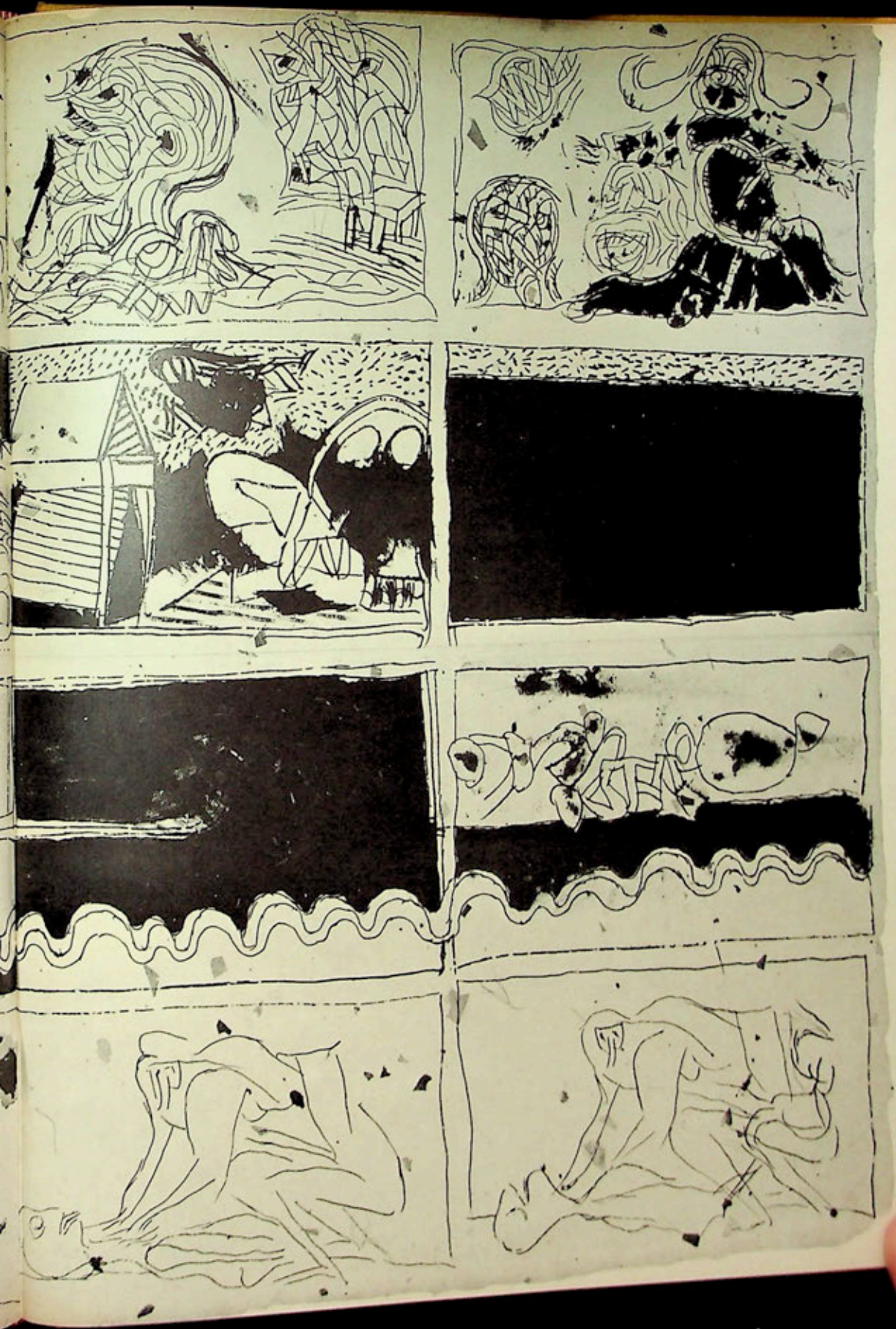
fidèle par les mots d'une suite de dessins continus, publiée à l'occasion de sa dernière exposition personnelle (1). Passion pour le livre étrange, sans système, inclassable: « Titres et pains perdus », « notes sur les disparitions, les pertes de sens, les difficultés de transmission, les oublis, les manques et les persistances inutiles » (2). ouvrage ému, qui à côté des figurines modelées en mie de pain par Reinhoud (coulées depuis... fatalement en argent!) rassemble comme un long poème les titres donnés par Alechinsky pendant plusieurs années. Reprise du poème, je note à la queue leu leu, c'est la méthode, les titres récents:

Paysage par la tranche
Musiciens sans instrument
Le sens de la promenade
La famille Malthus
Je respire
L'esprit du thé
Loin d'Ixelles
A l'enseigne qui grince
Une tête en sucre
C'est pas possible

Autre ouvrage: « Idéotraces » (3) qui reproduit quatre années de dessin au coin du feu; nombre de traits rendent les tourments des pelures d'orange qui se dandinent, se recroquevillent, flambent parfois en se dessicant devant l'âtre. « Ma main prend le départ. Personne n'est là. Le champ n'a pas été balisé. Ma tête suit des yeux. Pas de complicité. Encouragements: aucun. Une trace en amont: je suis responsable. » Recueil apparemment inoffensif: « 16 manifestations d'hypertrophie calligraphique » (4), qui démontre à la fois la beauté, la facilité, l'élégance vide de sens des trop fameuses « écritures » qui se passent du contenu du langage. Enfin, recueil inquiétant et inquiet: « Le Test du Titre » (5); Alechinsky souhaite prêter flanc, il s'expose; il expédie à quelques personnalités du monde des arts, comme on dit, une série d'eaux-fortes et leur demande de les titrer librement. Double jeu démasquant à la fois le titreur et le titré, la concentration nécessaire du premier devenant réponse à l'interrogation ironique du second. Une image et ses stratifications de légendes, à consulter...

Loin des activités parallèles, complémentaires à l'effort essentiel qu'Alechinsky porte sur l'encre, le crayon et la couleur. Réalisation de vastes « encres murales » (« Cobra vivant » — 1966, ou, « Eclipse de rien », même année) exécutées sur papier au préalable chiffonné, froissé puis étendu, mouillé, délavé, processus sans mystère inscrit à la caméra, qui souligne la subtile relation du hasard et du voulu, support du noir et du blanc, de l'accidentel et de la décision dans une matière simple, libre et fluide. Alechinsky, en effet, n'utilise qu'exceptionnellement l'huile pour le noir et blanc; à l'encontre d'un Soulages ou d'un Saura, il préfère l'encre. La plupart de ces encres sont aujourd'hui dispersées aux Etats-Unis. Alechinsky est même arrivé à en réaliser une, au pied levé, à Mexico et à raconter: « Savoir saisir au vol un sujet de circonstance. Sur le toit en terrasse d'un hôtel au nom suisse, non loin de la calle Marsella où demeure Velasquez sous les traits d'un homme qui commence à faire parler de lui, et à nouveau du nain, et de la reine Mariana et de son molosse, et de



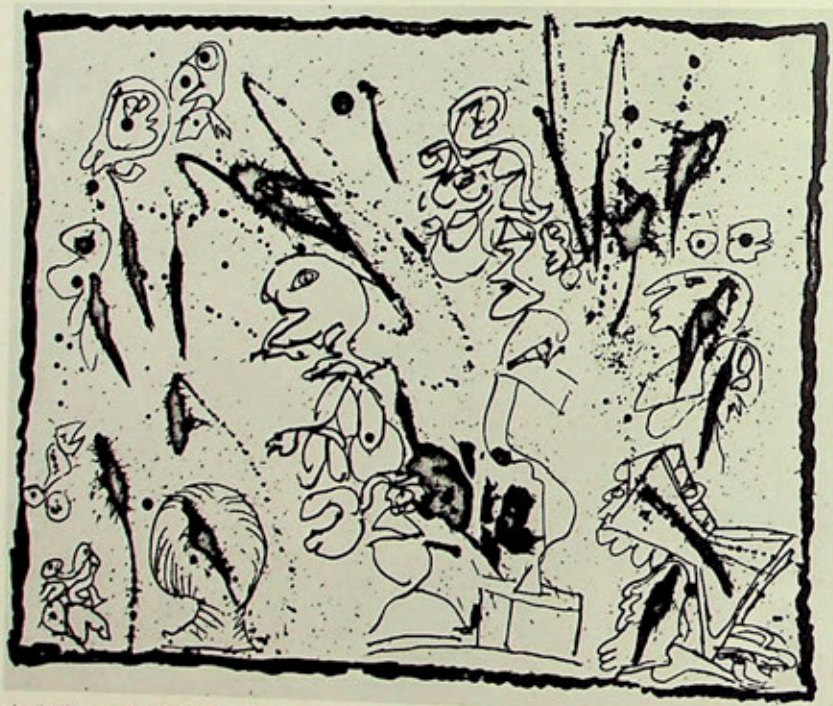


1 « Le Test du Titre ». Suite de six eaux-fortes. Editions Georges Visat, Paris 1966.

Exemples:
KAREL APPEL: « Accident à la plage »
ENRICO BAJ: « Dans cet état d'envoûtement réapparurent les profils du Comte Valencia, de Don Juan, et de Guillaume Plantavite de la Pause, avec leurs valets. »
ANDRÉ BALTHAZAR: « A s'y méprendre »
POL BURY: « Treize corps de différentes dimensions parmi quelques taches de même »
ACHILLE CHAVÉE: « Droit de regard »
JULIO CORTAZAR: « Joli nom, Palomares »
GASTON FERDIÈRE: « Vie des hommes illustres »
FERRO: « La reine littéraire »
ALBERTO GIRONELLA: « Tout me fait mal »
JORN: « Savoir décaisser ».
ALAIN JOUFFROY: « Le surgissement du disparu »
ROY LICHTENSTEIN: « Les désastres de la guerre »
RENÉ MAGRITTE: « Projet de confiture »
JOYCE MANSOUR: « Corps aux rêveries volontaires »
MATTA: « Entre nous nus »
E. L. T. MESENS: « Eh vieille vache, déclaque ton accordéon »
MAURICE NADEAU: « Décompression »
ERNEST PIROTTE: « Personnages testiculaires à la recherche d'autres seins »
JACQUES PUTMAN: « Décomposition »
JEAN RAINE: « Accès de zèle aigu d'un dépaveur à la retraite »
REINHOUD: « Où la rencontre semblait inévitable »
ANTONIO SAURA: « Ensuite, tranquillement assis nous évoquerons d'innombrables expériences »
LOUIS SCUTENAIRE: « Les demoiselles du Bois de Boulogne »
PHILIPPE SOUPAULT: « La lutte pour la vie ou pour la mort »
WALASSE TING: « Where my nose? where my foot? »
JAN VOSS: « A chaque bataille son monument »

2 « Du vide au plein » exécution d'une encre photographiée par Suzy Embo.

1 2

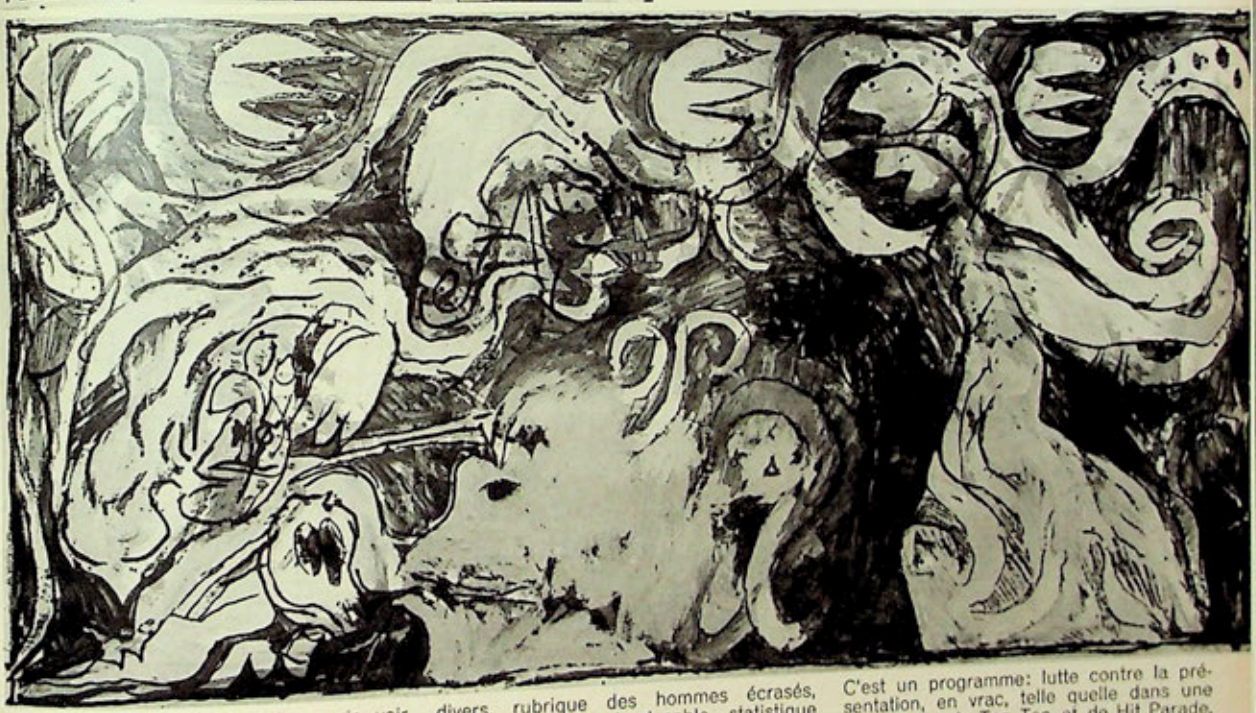


glacis (« en pintura todo es veladura, veladura y siempre veladura ») et de sardines: Alberto Gironella, hôtel rempli d'images d'alpages et de vaches du canton de Vaud, j'étale un long papier, un de mes habituels que je connais bien. Mais celui-ci est si vieux, et la chaleur telle, qu'il en est tout cassant; je dois redoubler de douceur sur le toit brûlant, et de prévenance, pour l'étendre sans déchirure. Mon crâne est rouge. Déjà, j'ai pris soin de verser dans un pot de terre plusieurs douzaines de flacons d'encre de chine (ils n'en vendent pas au litre, seulement en fioles comme le vernis à ongles) et mon fidèle pinceau japonais, mon vieux coursier en crin, sans lequel je serais perdu, attend, paisible, que je sois prêt. Pas longtemps. Je lui souffle les mots magiques, et nous voilà gambadant, sautillant sur le papier, traçant, parcourant en tous sens, secouant, chiffonnant, improvisant d'un bord à l'autre des circuits neufs. Rêvant de pluie. Nous gambadons parce que mes pieds, nus pour ne rien salir, fuient comme ils peuvent le ciment, la braise qui couve sous la feuille. L'encre brille; elle craquèle, c'est la boue sèche de l'étang disparu. Titre? Le Trésor de la Sierra Madre? « L'ombre de Malcolm Lowry. Si j'avais bu je serais mort » (6).

Par ailleurs, Alechinsky qui amasse des papiers anciens, feuilles vierges d'archives, registres blancs, s'approprie ces surfaces exiguës que la main, le poignet domine; son dessin s'ouvre, s'isole; il n'est plus une manière de libérer, de faire progresser sa peinture, une possibilité d'avancer vite d'une façon commode, désinvolte et légère par rapport à la collante bouillie peinte, non, pour Alechinsky le dessin se fait esprit, humour amer, constat d'états rapides, ténus, sournois qu'il importe d'être prompt à saisir. Surprendre et se laisser surprendre, aussi par des jeux avec soi-même: la série dite du « Journal déplié »; plier le papier

3 « Sans horizon ». Peinture acrylique 1966. 100x150 cm.

4 « Les trompettes de la similitude ». Peinture acrylique. 1966. 154x300 cm.



pour cacher l'ensemble, puis ouvrir, voir l'enchaînement lié à la mémoire fortuite, manière de « cadavre exquis », pour solitaire, description immédiate de la chose perçue ou imaginée, description fractionnée d'une sensation globale.

« Les franges », dans le style d'Epinal, seize illustrations de multiples situations médianes, disposées côte à côte et qui attendent de chacun sa description. De ces images, parfois Alechinsky fait des découpes, des montages, comme pour « Central Park », montré à la 11ème exposition internationale du Surréalisme « L'écart absolu » (7): la peinture est au centre, quasi encadrée, non par des préliminaires ou des études, plutôt par des profils entrevus, des menaces, équilibre vécu entre le littéraire, le narré et le visuel, entre la vision de l'ensemble, sa vitesse, la partie centrale, et les impedimenta qui l'entourent et que le regardeur peut situer comme des faits divers, rubrique des hommes écrasés, autour de l'ordre implacable, statistique du monde.

1965, première peinture réalisée à l'aide d'un médium acrylique, à New-York, avant de partir pour le Mexique. Acidité, néon, clinquant, couleurs vives des mannequins en carton bourré de pétards, grand éclat qui fait se frotter les yeux, retrouver la pluie des fulgurances qui tombent. Fluidité que Alechinsky avait dans ses encres murales et qu'il transmet à présent dans la couleur.

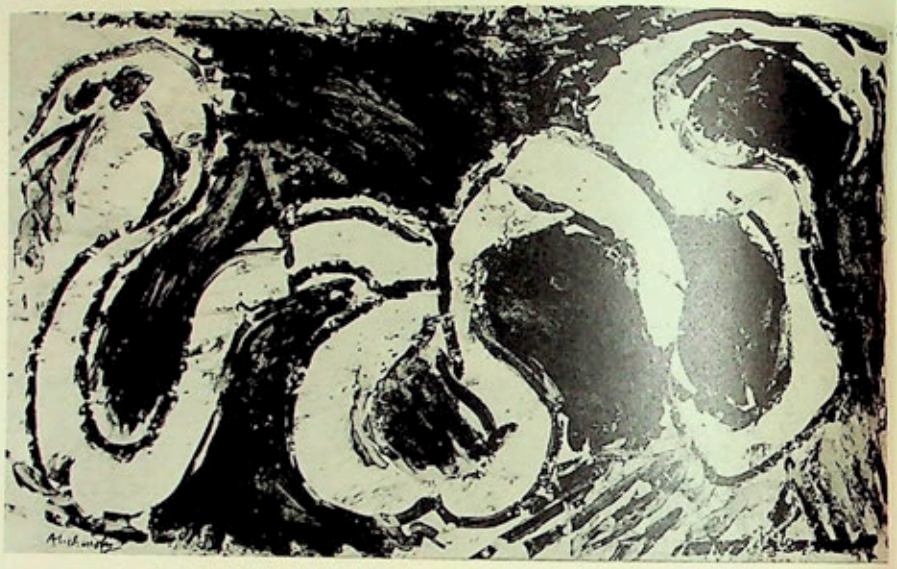
« Pour Dulle Griet » (1965), la traversée en diagonale de la folle rouge sur fond vert; cela fait mal, cela fait très mal; Alechinsky (voir « Conversation dans l'atelier », L'Œil n° 82), qui ici même s'est largement insurgé contre la peinture dite engagée, la peinture « pour » alors que l'artiste se doit de dénoncer, d'être contre tout, loin de tout, séparé de tout, n'hésite pas à préciser cette fois pour qui il est: pour les délits de Dulle. C'est un programme: lutte contre la présentation, en vrac, telle quelle dans une atmosphère de Ten Top et de Hit Parade, de ce que le consommateur voit du matin au soir: « Maintenant on organise des scandales de luxe. On parle rapidement d'une peinture qui fait « pop », on en appelle aux machines qui font « tilt ». « Allez, allez, pressons! » Et le consommateur consomme, il dit: « Oh je connais ça, c'est du déjà vu, autre chose s'il vous plaît, il me faut autre chose, un autre, au suivant, merci; non, pas vous, vous! Comment encore? » Et le voilà surpris, il ne comprend plus. Tant mieux. Les choses ne vont pas si vite. Il n'y a qu'un brouillard lent duquel sortent quelques formes destinées à être vues d'abord par soi, puis par quelques autres. Lentement. L'important c'est de les sortir, ces formes, et le pouvoir n'est pas un privilège mais une joyeuse infirmité en regard des perfections mécaniques » (8).

(Suite en page 58.)

1 « Cobra vivant ». Encre. 1966. 152x250 cm.

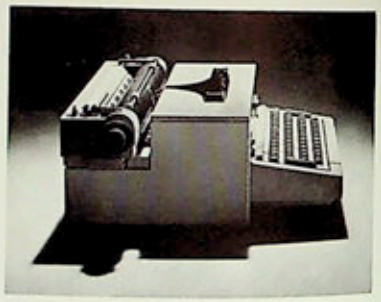
2 « Pour Dulle Griet ». Peinture acrylique. 1965. 150x300 cm. Collection John Lefebre, New York.

3 « Le carré des agoraphobes ». Peinture à l'huile. 1966. Collection Sam et Joyce Mansour, Paris. 137x141 cm.



STATISTIQUEMENT EXACT

Le monde entier écrit et lit: Olivetti - un nom qui n'a pas besoin de commentaire. Le monde entier sait qu'Olivetti est la grande entreprise de machines à écrire pour bureaux. Le monde entier sait qu'Olivetti c'est l'écriture électrique. On fabrique des machines électriques Olivetti dans l'un et l'autre des hémisphères, dans l'un et l'autre des hémisphères on les distribue. Dans toutes les parties du monde, tous les jours dans des milliers et des milliers de bureaux elles travaillent régulières et précises. Elles écrivent en plusieurs langues, et en de nombreux alphabets. Olivetti produit le quart des machines à écrire du monde entier: C'est pourquoi il est statistiquement exact d'affirmer qu' en ce moment-ci il existe au moins trois machines à écrire électriques Olivetti qui d'une façon ou d'une autre vous concernent: celle qui a déjà écrit, celle qui est en train d'écrire et celle qui écrira cette communication si importante pour vous.



olivetti

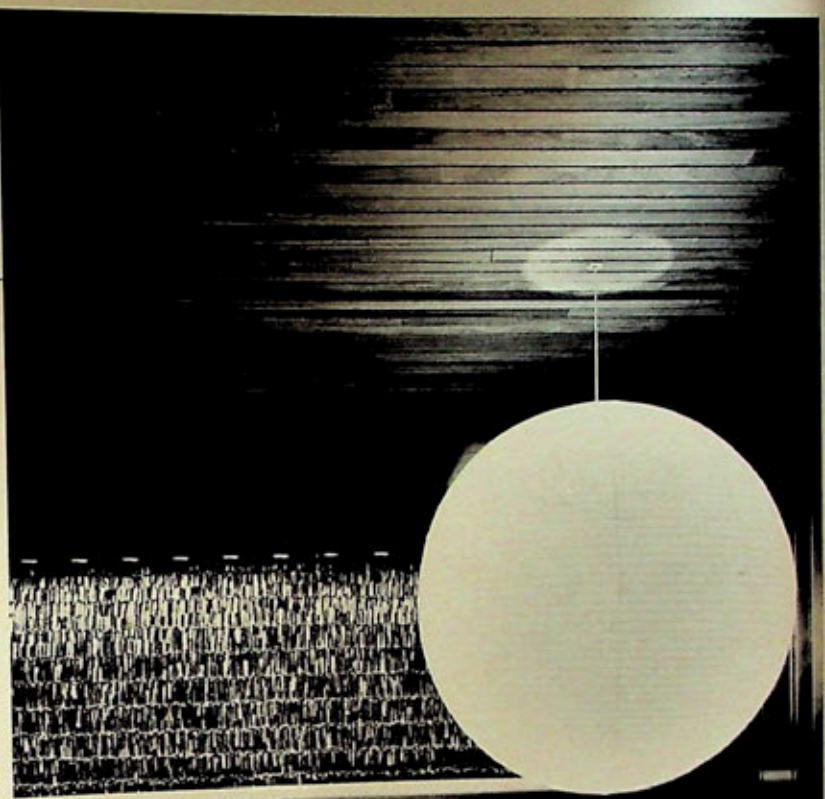
L'ŒIL

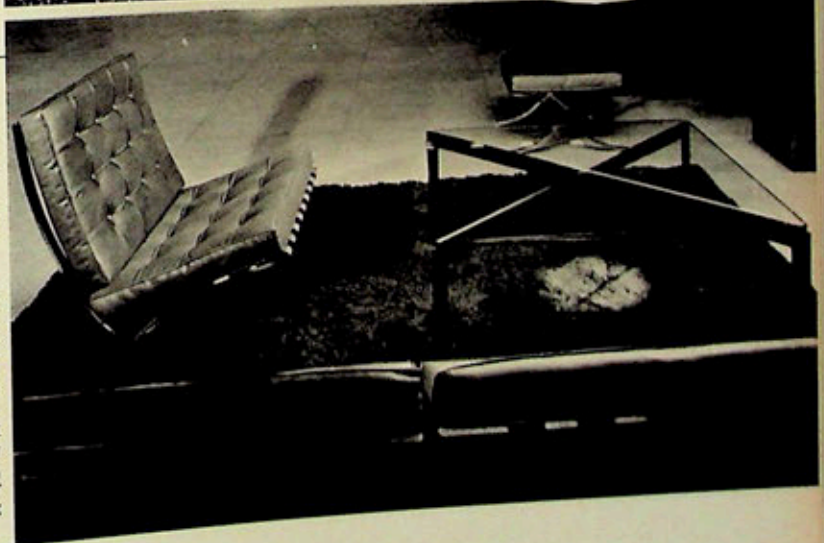
DU
DÉCORATEUR

46

décoration / formes nouvelles / styles d'aujourd'hui

L'OEIL AUX AGUETS SUR LES BUREAUX

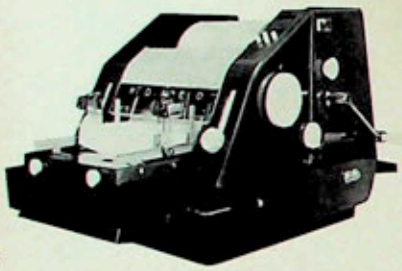




1 S'ajoutant à la gamme des éléments « London Combination » créés par Geoffrey D. Harcourt pour Artifort, ces quatre sièges d'angle, présentés ici verticalement, composent une version moderne, et très confortable, du « confident » d'autrefois (Mobilier Fonctionnel et Industriel). Au premier plan une chauffeuse de P. Paulin et une chaise de G. D. Harcourt créées également pour Artifort (Meubles et Fonctions).

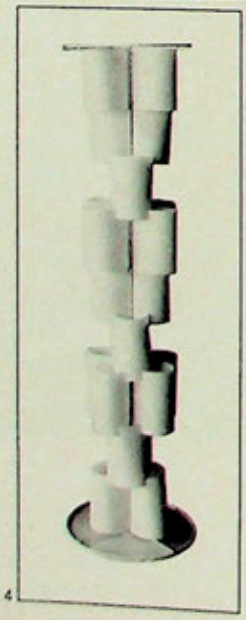
2 Dans le hall d'entrée d'un immeuble d'habitation, boulevard Suchet, installé par Michel de Potestad: au premier plan à gauche, la célèbre « Barcelona chair » de Mies van der Rohe créée en 1929 (Knoll International) près d'une table en verre dessinée par Michel de Potestad. Luminaire de Noguchi (Steph Simon). Le sol est en dalles de marbre blanc. Sur le mur du fond, une composition du sculpteur César, réalisée avec des allettes de réacteur d'avion. Le pilier à droite est revêtu d'inox anodisé (Uginox).

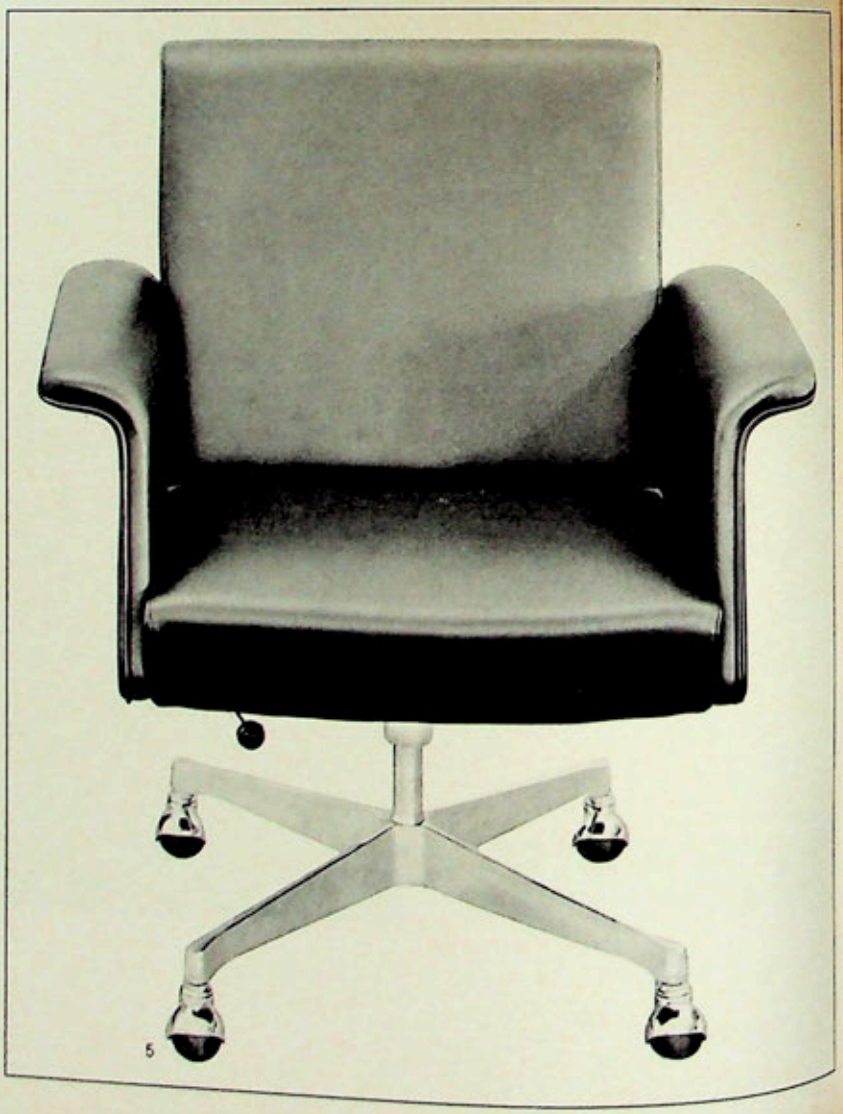
1 Le plus récent duplicateur créé par Ronéo.
2 Bureau de la série « Arco », mobilier métallique réalisé par Olivetti. Celui-ci est accompagné d'une table complémentaire sur laquelle est posée la machine à écrire électrique Editor. Les piétements sont en tôle peinte noir mat. Les plateaux en bois compressé et plastifié Pagholz existent en trois dimensions (70x140, 80x160, 90x180 cm). Chaque table peut être équipée d'un ou deux blocs-tiroirs.

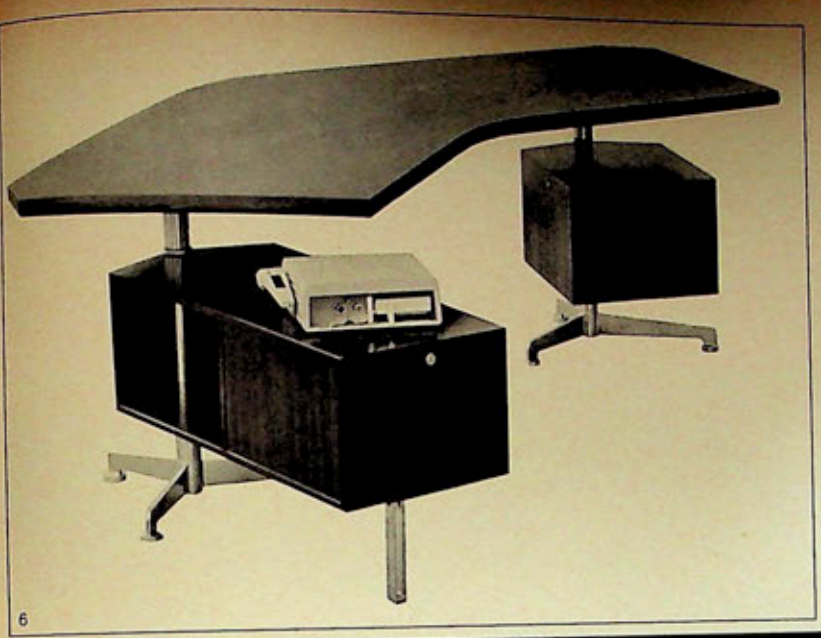

1

2

3

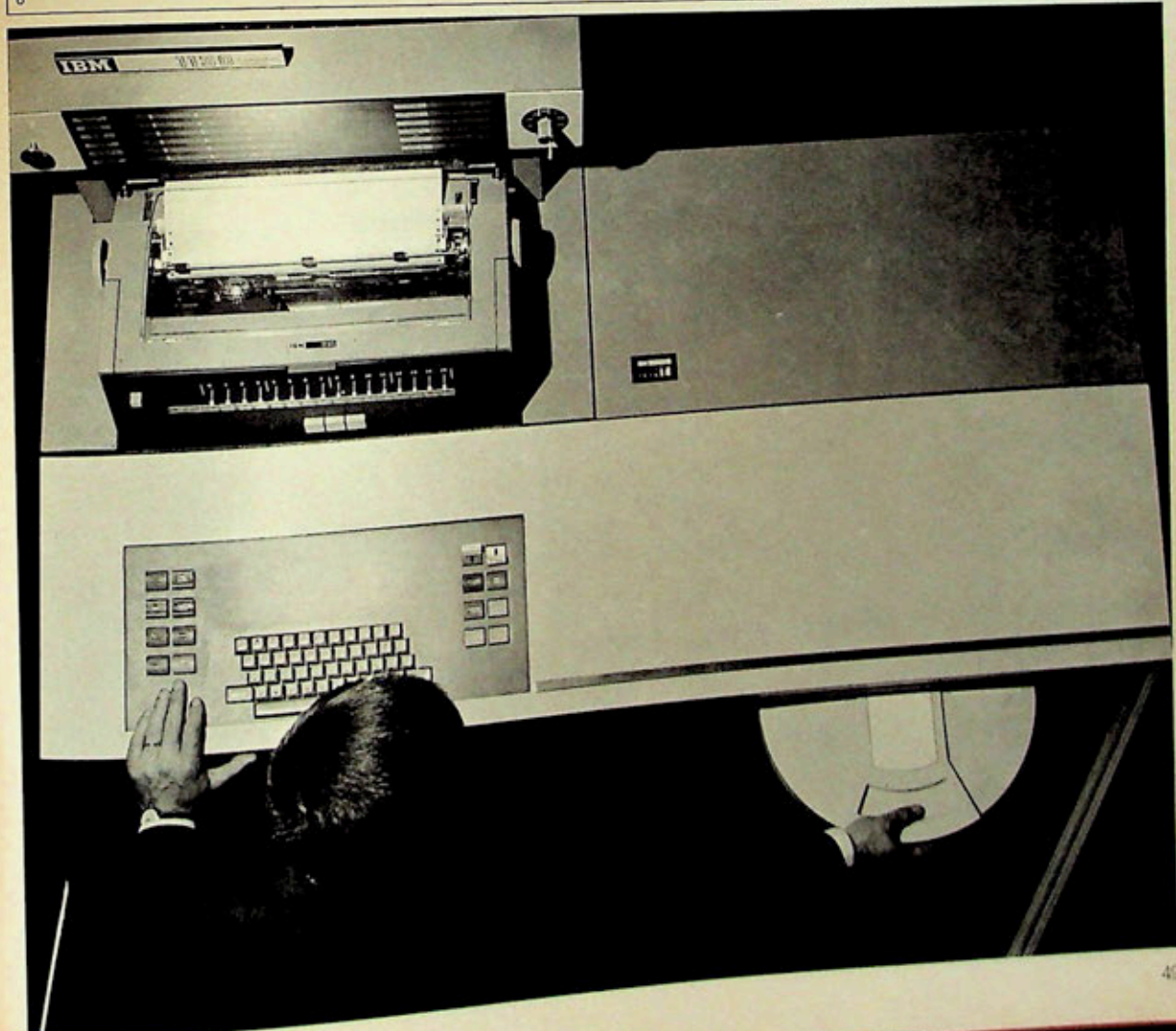

4


5



6

3 Dans les bureaux de White, Weld & Co, l'informateur immédiat (Ultronic System Corp - Stockmaster) transmet instantanément les cours de la bourse de New York.
4 Conçue par Prévost pour La Porte Ouverte, une colonne lumineuse constituée par des cylindres de bristol superposés (Haut. 1 m 20).
5 Siège en skai noir sur piétement métallique, créé par Théo Ruth pour Artifort (Mobilier Fonctionnel et Industriel).
6 Bureau à piétement métallique, avec plateau et coffres de palissandre, dessiné par Borsani. Collection Tecno. (Meubles et Fonction). Sur l'élément de rangement, au premier plan, une machine à dicter IBM 211.
7 L'ordinateur IBM 1130, équipé de micro-modules, trouve sa place, tant par ses dimensions restreintes que par sa vitesse de calcul, dans le bureau même de l'ingénieur et du mathématicien. Ceux-ci peuvent l'utiliser directement: le langage de programmation du 1130 est en effet très proche des formulations mathématiques usuelles.

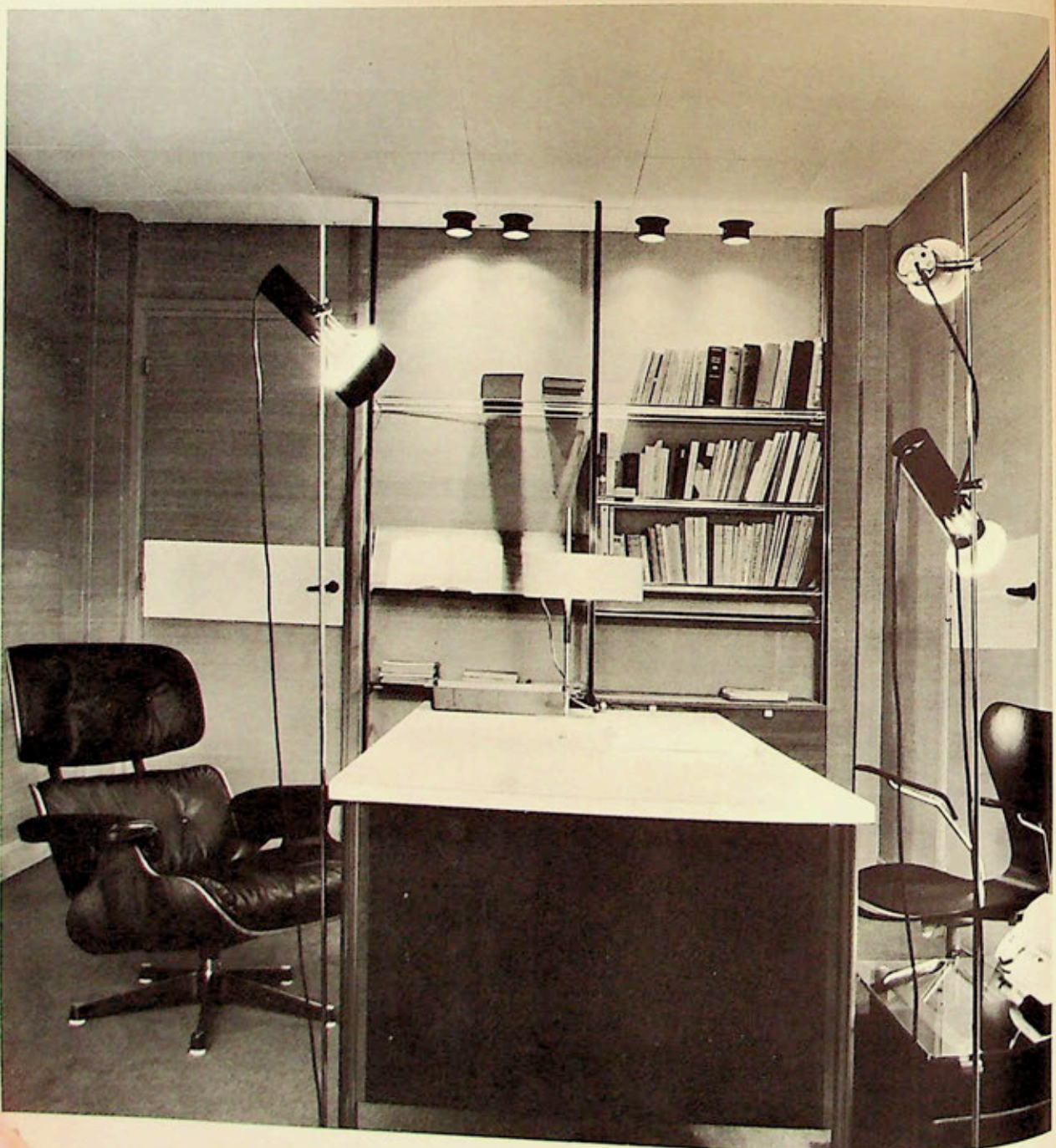


7

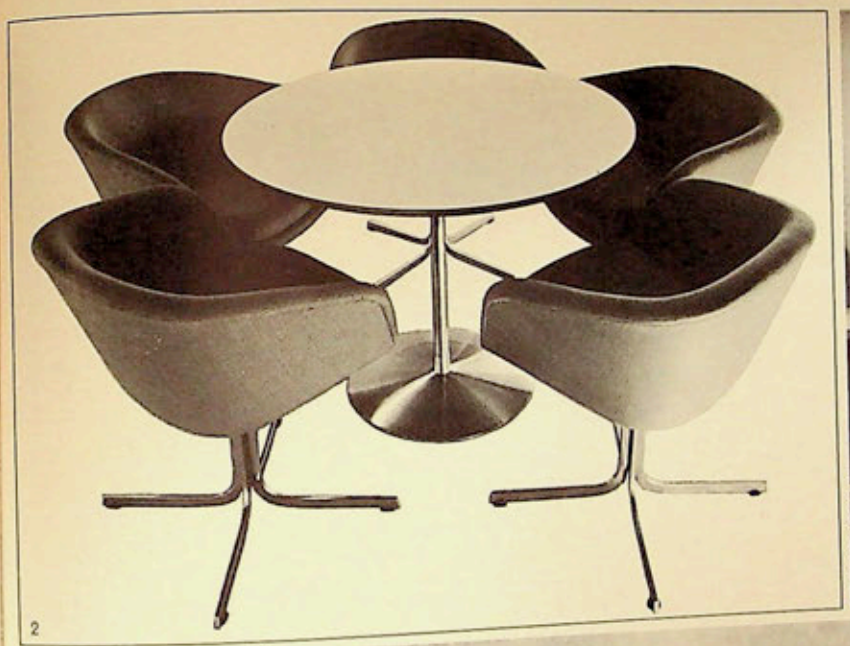
1 Bureau de direction de la S.A.P. (Société Auxiliaire de Plantation) installé par Jacques Gandelin. A gauche du bureau (Plan System) un fauteuil de Charles Eames (Mobilier International); à droite une chaise de Jacobsen. Sur le mur tendu de papier chaume havane (Nobilis), un tableau de Messagier. La table basse au premier plan est de Roger Legrand (Steph Simon). Bibliothèque par éléments C.S.C. (Mobilier International) sur piétement métallique. Spots Parscot. Plafond métallique Sonolac. Moquette de nylon (Balsan). Luminaires de Disderot.

2 Dessinés par Pierre Paulin, fauteuils et petite table de conférence à piétement central métallique. Le plateau est en lamifié blanc. Artifort (Meubles et Fonctions).

3 Bureau de direction Lefort-Francheteau à Rueil, aménagé par Aaron et Demachy. Le mur est garni d'un tissu de lin de Lauer. Le bureau a été réalisé spécialement par le Mobilier International, à la demande du décorateur. Les siège sont de Charles Eames

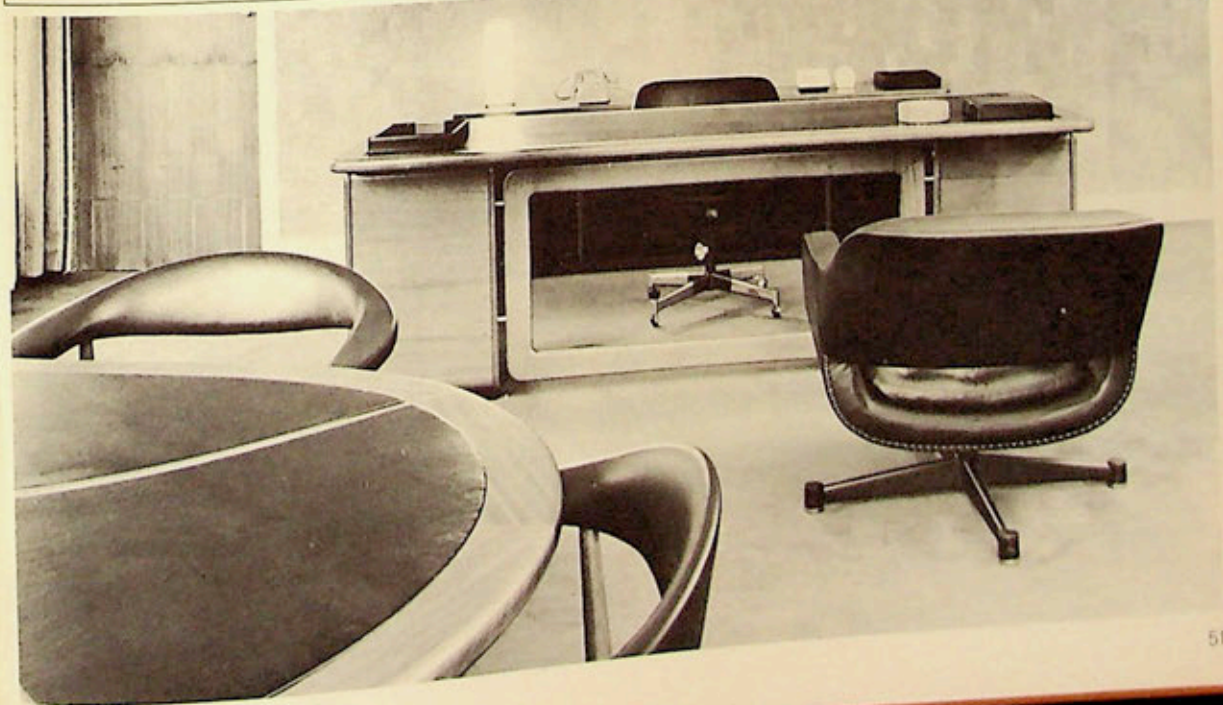


(Mobilier International). Luminaire de Venini. Moquette de la Place Clichy.
4 Bureau créé par Jacques Gandelin pour les Armateurs de France. Le mur est revêtu de papier liège (Nobilis). La table ronde et le bureau créés par Gaevert pour Asko sont en acajou et cuir noir. Chaises et fauteuils pivotants garnis de cuir noir (Asko).



2

3



4

1 La cafetaria de la société Lefort-Francheteau à Rueil, aménagée par Aaron et Demachy. Le lattage du plafond à travées cintrées est en acajou avec, dans l'axe de l'entrée, un panneau recouvert de papier rayé « Prince Jérôme » (Nobilis). Piliers de soutènement en acajou. Tables et chaises de Thonet. Sol en Dalflex. Luminaire de Venini.

1

2 La salle de conférence, aménagée par Jacques Gandelin, avec la collaboration de Vinca Racine, pour la S.A.P. Le mur du fond est garni d'un papier toile brun (Nobilis), tandis que la paroi de droite, équipée de vitrines, est en formica mastic. Plafond absorbant (Isorel). La table de conférence visible au premier plan, est cintrée en forme de bateau. Elle se fait en noyer de fil ou en lamifié de noyer (Knoll International). Les sièges sont garnis de drap de laine (Knoll International). Au fond, canapé et fauteuils « Concorde » (Plan System, Airborne). Petite table ronde à dessus de teck dessinée par Herman Miller (Mobilier International). Luminaire de Noguchi (Steph Simon).

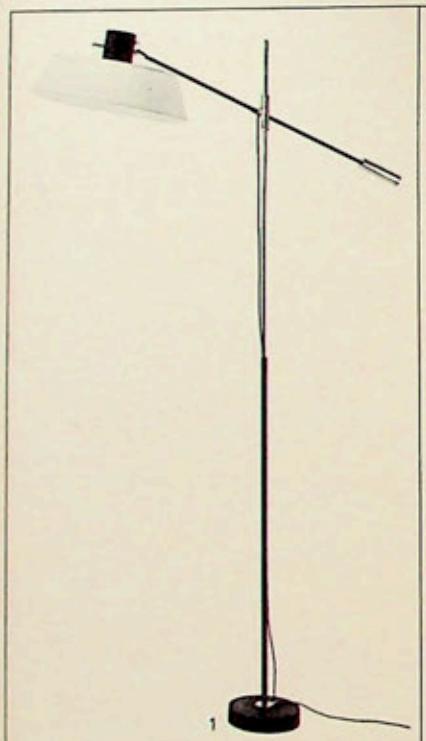
3 Vue d'ensemble de la Cafeteria d'Air-France-Maine, créée par Pierre Gautier Delaye. Les tables hautes fixes ont un plateau en Polirey noir grain toile sur piétement de laiton poli et verni, avec cintre et repose-pied en niangon massif. Les luminaires en cuivre du plafond ont été dessinés par Pierre Gautier Delaye.

1 Lampadaire à piétement métallique chromé ou noir mat. Un pivot à rotule permet une orientation souple et précise de la lumière. L'abat-jour toilé se fait en blanc ou en rouge. Lunel.

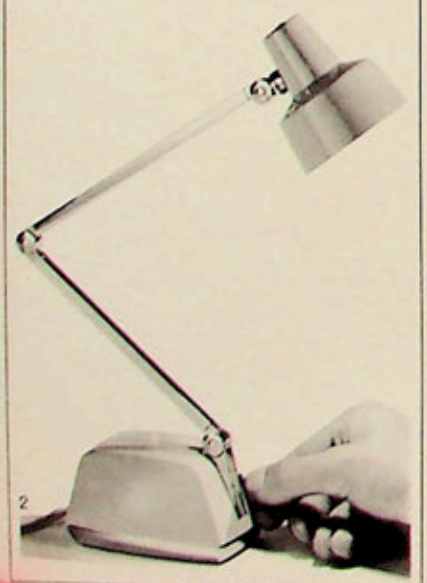
2 Grâce à un transformateur statique incorporé au socle, la lampe Tensor (diffusée en France par la Société Sellsa) offre l'avantage d'une intensité lumineuse variable — « code » et « phare » (150 et 200 w.) — pour une consommation minime d'électricité.

3 Bureau Louis XVI en acajou de Cuba ancien. Bronzes dorés à l'or fin. C'est une belle copie d'après un modèle rare de Monsigny, à pieds octogonaux. Dorian Gray.

4 Partner's Desk double faces à tiroirs d'époque Georgian, en acajou de Honduras. Le dessus est en cuir. Regency.



1



2

3

4

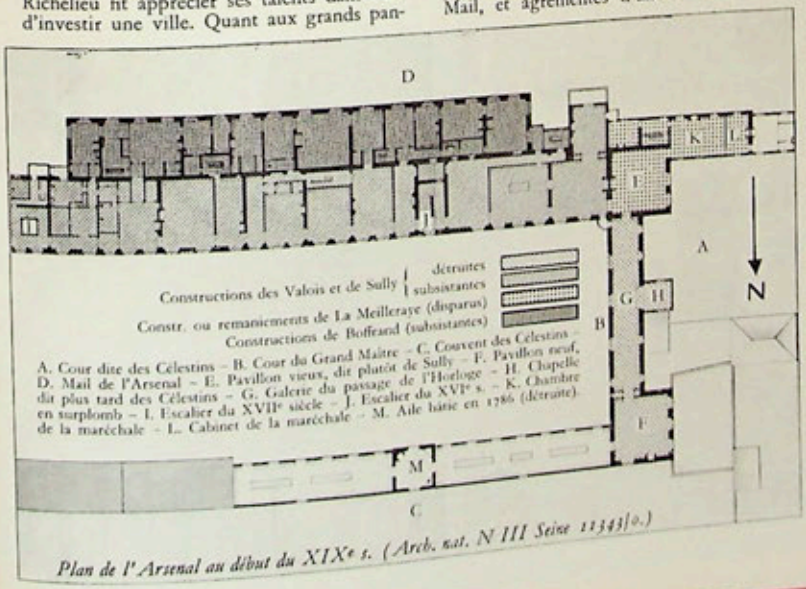
L'ARSENAL AU XVII[E] SIECLE

Suite de la page 34

circulaires représentent les quatre parties du monde, l'Afrique offrant des perles, l'Amérique des joyaux, l'Asie de l'encens et l'Europe les palmes de la gloire. Dans les panneaux longs du tour, on voit encore la France triomphante, la Renommée du Vieux monde sonnant dans ses deux trompettes (l'une au chiffre de La Meilleraye, l'autre avec l'emblème et la devise des Cossé: le serpent s'enroulant autour d'une scie — RODENDO RODITUR), la Renommée du Nouveau monde, et enfin la Victoire entourée des armoiries des villes prises par La Meilleraye: HÉDA (Hesdin, 1639), ARRAS (1640), ERÉ (Aire, 1641), BAPOME (Bapaume, 1641), LA BASSÉE (1641), COULLIOURE (Collioure, 1642), PARPIGNAN (Perpignan, 9 septembre 1642) et GRAVELINE (1643).

Dans l'état ancien de la chambre, les murs étaient percés, sur le petit côté oriental, de deux petites portes menant aux premières pièces de l'appartement, sur le côté cour de deux fenêtres, sur le côté Mail d'une fenêtre, proche d'une massive cheminée que la dernière restauration n'a pas laissé subsister. Ils sont garnis de « lambris de hauteur » disposés selon le schéma qui va triompher sous la période Mazarine: deux registres au soubassement; et un registre haut montant jusqu'au plafond. Le premier de ces registres est occupé alternativement par des « basses tailles » ou bas-reliefs en trompe l'œil, environnées de guirlandes, et par d'étonnants oiseaux, traités avec beaucoup de réalisme et de vigueur, dans des paysages d'étangs et de roseaux: hérons, flamands roses, canards, oies, perroquets, martinets. Des paysages vaporeux aux grands horizons occupent au contraire le registre médian, et évoquent, d'un côté la journée du 22 mars 1594 au cours de laquelle Charles de Cossé-Brissac fit ouvrir à Henri IV la porte de la Conférence à Paris, et reçut à cette occasion le bâton de maréchal, de l'autre le siège de La Rochelle (1628) où le jeune cousin de Richelieu fit apprécier ses talents dans l'art d'investir une ville. Quant aux grands panneaux, ils évoquent eux aussi la gloire militaire des deux familles, mais traitée à l'antique d'une façon qui ne devait pas déplaire à la descendante de l'empereur Nerva; on y voit un décor d'arabesques, peint avec une étonnante virtuosité, issu des grotesques imaginés par Raphael et son équipe, Giovanni da Udine et Pierino del Vaga, aux Loges du Vatican ou à la villa Madame, décor repris et modifié par les peintres de la galerie d'Ulysse à Fontainebleau et par les cartonniers des tapisseries à emblèmes de la même époque. Il annonce précisément celui que peindra Vouet en 1644-1645 au cabinet des bains de la Régente au Palais royal, et qui fut gravé par Dorigny. On y voit des cariatides et des captifs, des sphinx et des oiseaux, des trophées et des rinceaux qui s'ordonnent autour de figures de généraux (Cossé-Brissac et La Meilleraye?) et de guerriers à l'antique. Au-dessus de l'actuelle cheminée, s'insère un autre panneau plus grand, avec en son centre un paysage ovale représentant la prise de Hesdin, le 30 juin 1639, au cours de laquelle La Meilleraye reçut sur la brèche le bâton de maréchal; cette scène est entourée de figures de Minerve, Apollon et Diane, Jupiter et Mars, et d'une scène pleine de brio représentant la Forge de Vulcain, allusion aux travaux de l'Arsenal qui avait déjà été traitée à fresque par J. Bunel aux murs de la Grande Fonderie. L'une des petites portes subsiste, remontée dans l'alcôve ainsi que deux panneaux oblongs isolés représentant la Guerre et la Paix. L'alcôve elle-même, aussi large que la chambre, qui était tendue de velours ou de brocatelle au-dessus de la cimaise, est surmontée d'un plafond à trois caissons: au centre le Sommeil accoudé aux blasons que nous connaissons, et deux médaillons ronds, le Silence et la Nuit. C'est la symbolique habituelle des alcôves, dont l'usage commence à se répandre depuis que la marquise de Rambouillet les a mises à la mode.

Plus surprenante, plus intacte et plus archaïque se présente la pièce suivante, le Cabinet des Femmes Fortes. Le plafond à la française est décoré de trois caissons, l'un octogonal représente la Justice et la Discorde, tandis que les deux autres sont d'affreuses peintures d'anges portant les instruments de la Passion qui datent du XVIII[e] siècle, lorsqu'une partie de la pièce fut transformée en chapelle. Les murs sont, comme autrefois, percés de deux fenêtres, côté cour et côté Mail, et agrémentés d'une cheminée dont le trumeau semble avoir été refait ultérieurement d'une façon très soignée (on lit à proximité la date du 11 juin 1769), mais qui occupe son emplacement ancien. Le décorateur a adopté ici le vieux schéma du « lambris à la française » dont c'est l'un des plus parfaits exemples: une forte corniche mi-haute portée par des pilastres ioniques dorés détermine deux étages. La zone inférieure, divisée en deux registres inégaux malheureusement fort repeints, est ornée à la base de scènes antiques traitées avec un charmant atticisme; on peut y reconnaître Esther devant Assuérus et Didon sur son bûcher. Le second registre est formé de grands panneaux d'arabesques très proches des compositions de Vouet pour le Palais Royal, et centrés comme elles par des cartouches au chiffre de La Meilleraye (deux M contrariés entremêlés du croissant héraldique). Au-dessus de la corniche — dont l'entablement est décoré de guirlandes et de cassolettes pour rappeler l'usage que l'on avait parfois de disposer de véritables fayences sur sa tablette — règne l'attique, espace traditionnellement consacré à la peinture d'histoire (comme à la Salle de bal à Fontainebleau) et qui est ici dévolu à la méditation d'une femme orgueilleuse puisqu'il abrite les portraits des grandes héroïnes de l'histoire ou de la légende. On y trouve ainsi l'Ancien Testament avec DEBORA (LI[vre] D [es] I[u]G[es], [chapitre] 4), IACHEL tuant Sisara (JUG[es], CHAP[itre] 4), JUDITH, et ESTHER (VER[set] XVI, CHAP[itre] 4); la Mythologie grecque avec HIPOLYTE, ANTIOPE et PENTHESILEE, chacune qualifiée de REINE DES AMASONES; l'Antiquité avec SEMIRAMIS, LUCRESSE ROMAINE, PORCIA FEMME DE CATON portrait remonté sans doute à tort sous le nom d'Hipolyte, PAULINE FEMME DE SENEQ et BE[re]NICE IMPÉRATRICE FEMME DE TITE; enfin l'Histoire de France avec LA JUDITH FRANCOISE (héroïne des temps mérovingiens), JEANNE LA PUCELLE et MARIE STUART en qui l'on pense reconnaître les traits de Marie de Cossé. Une telle réunion empruntée à la Bible, à Tite-Live, à Valère Maxime, à Tacite, à Grégoire de Tours (édité plusieurs fois au XVI[e] siècle) aux Chroniques de France et à De Thou, n'était alors pas une rareté. Ainsi Marie de Médicis avait pensé en 1622 faire décorer son appartement au Luxembourg de portraits de reines ou de mères de roi (Olympias, Bérénice mère de Philadelphe, Livie, Julia Mammaea, sainte Hélène, sainte Clothilde, Berthe au grand pied, Blanche de Castille), et Anne d'Autriche se proposait de faire peindre dans sa chambre les actions des Femmes illustres par Vouet (1645), comme pendant sans doute à la galerie des Grands Hommes peinte au Palais cardinal par Vouet et Philippe de Champagne en 1635. On connaît aussi des suites de tapisseries sur ce thème. Cet usage répondait aux effigies médiévales des Preux et des Preuses; l'une de ses variations sera, sous Louis XIV, la « galerie des beautés » comme celle que fit peindre Bussy-Rabutin dans son château pour égayer ses loisirs d'exilé. On notera ici le choix significatif de ces femmes guerrières sauvant la nation au prix du sang des hommes. Ce féminisme stoïcien, inspiré du *De mulierum virtutibus* de Plutarque, et qui sera celui du Père Pierre Lemoyne dans son ouvrage sur la *Galerie des femmes fortes* (1647) illustré de grandes figures de Claude Vignon où l'on retrouve neuf de nos quinze héroïnes, devait satisfaire l'humeur altière de la descendante de Nerva; il correspond bien à la Vertu cornélienne, fort appréciée dans les ruelles, et qui connaissait alors



A. Cour dite des Célestins – B. Cour du Grand Maître – C. Couvent des Célestins – D. Mail de l'Arsenal – E. Pavillon vieux, dit plutôt de Sully – F. Pavillon neuf, dit plus tard des Célestins – G. Galerie du passage de l'Horloge – H. Chapelle en surplomb – I. Escalier du XVII[e] siècle – J. Escalier du XVI[e] s. – K. Chambre de la maréchale – L. Cabinet de la maréchale – M. Aile bâtie en 1786 (détruite).

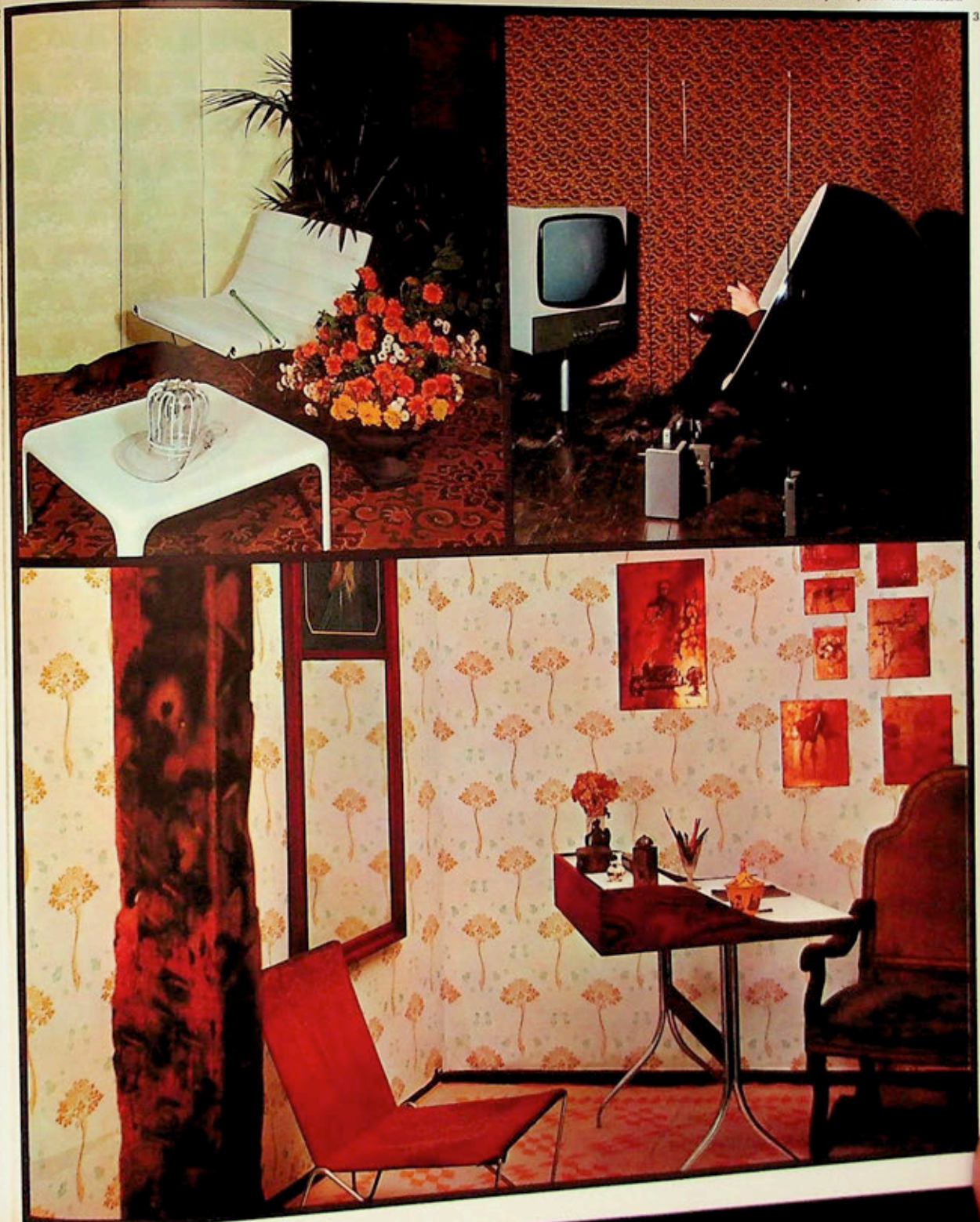
Plan de l'Arsenal au début du XIX[e] s. (Arch. nat. N III Seine 11343[9].)

Papiers peints 1900

Les meubles et les objets 1900 connaissent depuis quelques années un succès nouveau. Les collectionneurs recherchent les tissus, les verres, les céramiques. Les décorateurs reconstituent des installations « modern style » autour de ces pièces devenues précieuses. Le papier peint a été l'un des éléments les plus séduisants de l'art décoratif au début du siècle: certaines archives sont là pour en témoigner. Nous montrons ici un certain nombre de modèles choisis parmi les plus caractéristiques qui viennent de faire l'objet d'une réédition avec un respect absolu du document original. Mais en regardant ces motifs si marqués par leur époque, on s'aperçoit que leur style, leur esprit même est singulièrement mis en valeur lorsqu'ils sont associés à des meubles d'aujourd'hui. Nos photos reproduisent donc des créations récentes — scandinaves, italiennes, américaines ou françaises — dont les formes nettes, rigoureuses, parfois insolites, s'accordent parfaitement au graphisme souple et capricieux des papiers 1900. Tous ceux que nous reproduisons font partie d'un nouvel album présenté par Zuber & Cie. Plusieurs d'entre eux sont présentés avec les frises qui les accompagnaient à l'époque de leur création et qui ont été réimprimées en utilisant les planches d'origine. D'autre part, très prochainement, des tissus vont être créés sur le modèle exact de certains de ces papiers. Ceci permettra de multiplier à l'infini les variations, les accords, les contrastes, selon le goût et l'imagination de chacun.

1

1 *Elément essentiel d'une installation: l'ambiance lumineuse, l'accord de l'éclairage et du décor. Voici quelques exemples: sur des arabesques fleuries en camaïeu, des projecteurs orientables en métal peint (Poldor). A droite, la lampe «Escargot» de Pulsen (L'Echope), devant des bouquets aux tiges très fines, qui existe en différent tons, ici ocre et rose brique. En bas de la page, guirlandes de fleurs et bouquets de feuillage, autour d'une lampe « champignon », en résine polyester écarlate, modèle nouveau du Studio Artemide (Mobilier International).* 2 *Dans l'angle d'un living-room, une moquette aux couleurs chaudes (Pascale), des plantes vertes et des fleurs éclatantes font valoir l'accord subtil de plusieurs tons de blanc: une chaise d'Hermann Miller garnie de cuir (Mobilier International), une table en résine polyester, l'un des plus récents modèles du Studio Artemide à Milan (Mobilier International), devant un papier peint à fleurs blanches sur fond très clair.* 3 *Le coin « détente » dans un bureau d'homme. La coque plastique du fauteuil « Sphère » récemment créé par Eero Aarnio (Asko-France), le talky-walky de Tokay, le transistor et la télévision de Braun (Tele Victor) évoquent les évasions dans l'espace et contrastent avec le cachet d'intimité rassurante du papier peint « mille fleurs » à dessin noir sur fond couleur bronze.* 4 *Les motifs de fleurs aux tiges légères, aux couleurs douces, du papier peint, créent une atmosphère très féminine dans ce petit bureau. Une table à écrire d'Hermann Miller (Mobilier International) et des chaufferuses garnies de veau naturel (Steph Simon) y trouvent parfaitement leur place près de cuivres gravés, d'un trumeau fixé sous verre 1830 et d'une chaise portugaise du XVII^e (Pascale), sur un tapis de patchwork américain.*



ses plus belles heures de gloire: Le Cid (1637), Horace (1639), Cinna (1640). Nous retrouverons ces femmes guerrières en action dans le drame de la Fronde.

Ce décor héroïque correspond, à Paris, avec l'apogée du décor peint. Petit à petit les arts du relief vont prendre le pas sur la polychromie et supplanter par leur uniformité blanc et or la merveilleuse imagerie qui fait pour nous le prix de l'appartement de la maréchale.

Notes brèves sur les sources

La matière du présent travail est basée sur les documents suivants: Archives nationales: plans et dossiers des architectes du XIX[e] siècle: 1806-1831 (F 13 1057-1058), 1836-1842 (N III Seine 1134), 1850-1879 (F 21 749), 1871 (F 21 3507 bis; F 21 2913 A à 2914 B), 1880-1895 (F 21 2294), 1927-1935 (F 21 3709-3710) ainsi que les liasses du Minutier central, notamment pour l'acte du 16 novembre 1634 (XXXIX, 66, fol. 277, publié avec l'aimable accord de maître Godet) et celui du 23 octobre 1681 (CV, 896), sans compter ceux qui ont été publiés par M. F. de Mallevoue, *Les actes de Sully passés au nom du roi*, 1911.

Les meilleures études sur l'Arsenal ont été publiées par Paul Lecestre (*Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, XLII et XLIII, 1925-1926), Louis Batiffol (*Bulletin* de la même société, 1929 et 1931; *Revue de l'art ancien et moderne*, 1931; *La Cité*, 1932), Gaston Schefer (*Commission du Vieux Paris*, 1917), Funck-Brentano et Deslandres (coll. des *Memoranda*, 1930), enfin Contet et Vacquier (*Les vieux hôtels de Paris, Quartier Saint-Paul*) qui donnent dans leurs planches l'état antérieur à la dernière restauration. Rappelons encore l'excellent A. de Champeaux, *L'art décoratif dans le Vieux Paris*, 1898, p. 156. Sur Quillerier, on consultera la bibliographie donnée dans le dictionnaire de Thieme-Becker et sur Vouet les deux monographies, parues en 1962, d'Yves Picart et de William R. Crelly. Nos remerciements vont enfin à M. Jacques Guigniard, conservateur en chef de la bibliothèque de l'Arsenal et à M. Jacques Thuillier, professeur à la faculté de Dijon, qui ont éclairé et encouragé nos recherches, ainsi qu'à Mlle Anne-Marie Armelin qui nous a aidé à identifier les broderies du musée de Cluny.

ALECHINSKY

Suite de la page 41

Pour une interview dans Time, Alechinsky lance un mot: « L'art populaire est au Pop art ce que les plaisirs de l'amour sont à l'insémination artificielle. »

« Les trompettes de la similitude », dernière acrylique de grand format, sauvage par le rouge, bruyante par le mouvement, pessimiste en diable par la répétition, éclatante par le sacrifice au niveau de l'exécution, impossible, précieuse par les apparitions, les disparitions, par les échanges entre Alechinsky et la progressive image latente qui vient peu à peu à l'existence, au rien.

Peinture à l'huile: « Le carré des agoraphobes », un ruissellement. Dessin, écriture et peinture se rejoignent dans un faisceau unique pour faire naître l'image, le mouvement justement saisi précise la sensation. Nous voilà bien... pauvres traqués de luxe que nous sommes!

Si vous voulez en savoir davantage

En cours d'impression aux Editions Fratelli Fabbri, Milan, une importante monographie par l'auteur de l'article que vous venez de lire, dans la collection dirigée par Ezio Gribaudo.

(1) Galerie de France, jusqu'au 8 janvier 1967.
(2) Editions Denoël (Paris, 1965).
(3) Editions Denoël (Paris, 1966). Les 85 dessins originaux d'« Idéotraces » seront exposés au Musée de Houston, par J. J. Sweeney, en mars 1967.
(4) Editions du Daily Bul (La Louvière, 1966).
(5) Editions Georges Visat (Paris 1966).
(6) P. A. « L'usure des lieux », extrait inédit.
(7) L'Œil, Galerie d'Art. 7 décembre 1965 au 12 février 1966.
(8) P. A.: « Revenons à Jean Raine », Le Ranelagh (Paris, 1964).

CARPIONI

Suite de la page 8

de Carpioni et celle d'un Le Sueur, d'un La Hyre, ou même d'un Jean Tassel, qui peut-être lui-même, comme l'a noté Longhi, doit sans doute quelque chose à Carpioni. Cela ne signifie pas naturellement que Carpioni n'ait pas trouvé en France estime et sympathie, même après sa mort: au point d'être imité encore, un demi-siècle plus tard, par Lemoyne, comme en témoigne le tableau du musée de Dijon, copié sur une œuvre bien connue du peintre datant des premières années de sa maturité. Au reste, cette renommée posthume s'explique aisément. Le thème du tableau d'autel par exemple, que Carpioni traitait d'une manière tout à fait personnelle par rapport aux formules alors habituelles en Italie, l'a parfois conduit à créer des effets analogues à ceux des peintres français et précisément de Jean Tassel. Mais là encore Carpioni ne peut être confondu avec eux, en raison sans doute d'une religiosité différente qui s'exprime dans un registre toujours calme, familier et parfois populaire. Pour en rester un instant encore aux Français, on pourrait dire que Sébastien Bourdon surtout a quelques traits communs avec notre peintre. Des tableaux comme ceux de l'Ermitage et de Nymphenburg semblent vraiment pouvoir être rapprochés des œuvres appartenant à la période tardive de Carpioni, où la graphie insistante commande tout le style. Et c'est en cela qu'il annonce Tiepolo. Mais à ce point, l'extrême sensibilité d'écriture était déjà pour Carpioni le moyen d'élection pour exprimer un langage mûri, fait de rigueur formelle, entrevu vers 1650, puis soumis à d'autres tentatives, à de nouvelles expériences, et aboutissant, après quinze ans, à un épanouissement définitif. L'évasion dans les mondes oubliés des mythes, la sujétion stylistique, ininterrompue et épuisante, sont les deux pôles de l'expression fantastique de Carpioni. Il voulut en atteindre l'essence même par un coloris compris à la manière classique (néo-titianesque), mais plongé dans la lumière froide et réelle, actualisée par le réalisme de Caravage. Au long de ce chemin difficile, il sut parfois, mieux qu'aucun peintre vénitien de son temps, s'abandonner avec un bonheur manifeste au sentiment de la réalité naturelle en y découvrant des éléments qui allaient constituer certains des aspects les plus originaux du siècle à venir.

Si vous voulez en savoir davantage

L'auteur de l'article que vous venez de lire a consacré une importante monographie à Carpioni (Editions Alfieri, Venise, 1961).

OBJETS D'IVOIRE BAROQUES

Suite de la page 25

plusieurs œuvres de sa main, une cannette de chasse, un vidrecome, un plat de chasse, qui sont, à vrai dire, à la limite entre la richesse et le mauvais goût. Les thèmes de chasse qu'il affectionne s'inspirent de Holbein, de Hans Sebald Beham, de Rubens (voir fig. 1). Le plat de Neuenstein représente les métamorphoses d'Ovide autour d'une scène centrale où figurent Diane et Actéon. Dès 1589, le Flamand Jacob Cornelis Copp, élève de Guglielmo della Porta avait traité ce sujet sur un plat magnifique, plus sobre, et on lui attribue aussi le superbe plat de Munich sur lequel des scènes mythologiques et bibliques entourent une composition centrale représentant Romulus et Remus. Ces représentations avaient pour but d'exalter, de diviniser les actions des princes: la chair qu'ils consommaient pouvait être celle de mortels transformés en animaux parce qu'ils avaient voulu s'égaler aux dieux.

Des images circulaires encore ornent parfois certains pulvérins particuliers à l'Allemagne en forme de gourde aplatie, avec un trou central et un goulot métallique. On y voit des files de canards sauvages ou des chasses dont la composition rappelle certains fonds de coupe mésopotamiens. On y trouve aussi des thèmes religieux, la Trinité, ou la Résurrection du Christ, qui, dans les batailles, devaient appeler sur le combattant la protection du ciel. Des superpositions de monstres et des chasses au cerf ou la métamorphose d'Actéon ornent aussi les manches de couteaux servant à dépecer le cerf, opération rituelle fort compliquée.

A ces images puissantes, viriles, s'opposent les souples enlacements de monstres marins qui ornent les manches de couverts, de cuillers surtout, d'une grâce sans égale, où la spirale est reine (voir fig. 10).

L'imagination des artistes allemands s'est également déployée avec bonheur dans le décor des pommeaux de cannes et des crosses destinées aux princes électeurs ou aux princes d'Eglise. Sur certaines crosses épiscopales, des chérubins ou des amours rappellent les putti et les enfants de Rubens, Van Opstal, Faidherbe, Dufresnoy, dans des spirales rococo d'une surabondance vertigineuse. Un symbolisme subtil les régit, en particulier l'opposition du chiffre 4, nombre de la terre, et du chiffre 3, qui est celui du ciel. Sur celle que nous reproduisons (voir fig. 7), conservée au Victoria & Albert Museum, l'enfant portant la mitre et l'autre tenant un écusson oppose le pouvoir spirituel et le pouvoir temporel.

La production des ivoiriers allemands de l'époque baroque est très vaste. Il faudrait parler encore des cadrans solaires portatifs, spécialités de Nuremberg, et aussi des réalisations plus ambitieuses: portraits-médaillons autels, statuettes ou bas-reliefs. Les différents types d'objets évoqués ici offrent pourtant un intérêt spécial, d'abord par leur valeur artistique et aussi par la signification symbolique que les ivoiriers, continuant en cela la tradition médiévale, ont inséré dans leurs décors exubérants.

Si vous voulez en savoir davantage

Lisez l'ouvrage que l'auteur de cet article vient de publier dans la collection « Plaisir des images » (Hachette): *Les Ivoires*, et celui de L. Grodecki, *Ivoires français* (Larousse, 1947) où vous trouverez d'autre part une bibliographie complète du sujet. Sur l'Allemagne et l'Autriche, Chr. Scherer: *Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit* (Strasbourg, 1897).

en hiver...

"FRANCE"

s'en va vers le soleil

conseil et promotion

et vous emmène en croisière...

DOUCEUR DES CARAIBES VIA NEW YORK
26 journées de croisière du 4 Novembre au 30 Novembre
à partir de **F 4 628**

NOEL AU SOLEIL D'AFRIQUE
14 journées de croisière du 20 Décembre au 3 Janvier
à partir de **F 2 250**

PAQUES EN TERRE SAINTE
10 journées de croisière en Méditerranée du 21 Mars au 31 Mars
à partir de **F 1 800**

PRINTEMPS EN MER ÉGÉE
13 journées de croisière du 1er Avril au 13 Avril
à partir de **F 1 970**

ÉTÉ INDIEN AUX ÉTATS UNIS
Authentique symphonie de couleur départ les 8 et 21 Octobre
et 4 Novembre à partir de **F 1 213** par traversée

"FLANDRE" et "ANTILLES" vous proposent également 9 circuits air-mer aux Caraïbes entre Novembre et Janvier.
15 journées à partir de **F 3 900.**

Adressez-nous le bulletin-soleil ci-dessous, vous recevrez gracieusement les brochures en couleurs donnant tous les détails sur les croisières.

CIE GÉNÉRALE TRANSATLANTIQUE
6 rue Auber - Paris 9e

NOM :

ADRESSE :

PROFESSION :

COMPAGNIE GENERALE TRANSATLANTIQUE 6 rue Auber Paris - Tél. 742.97.59 et votre agent de voyage

Delpire Publicité - Paris

alpha international

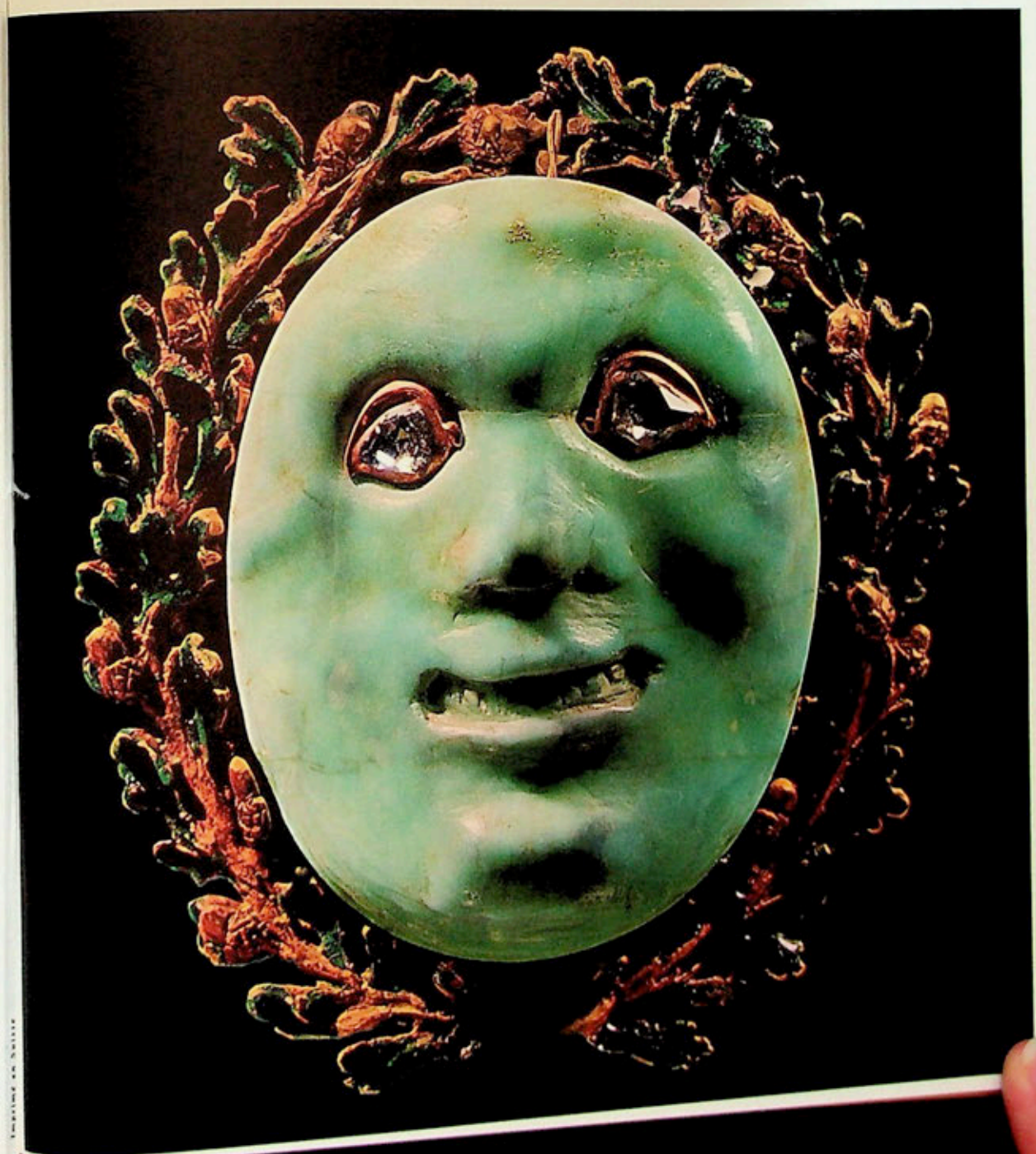
création Calka

sous tous les angles par la liberté et la nouveauté de son style, ce fauteuil symbolise l'esprit d'Alpha International. Sous tous les angles, Alpha International ○ crée et fabrique des sièges et du mobilier ○ se charge de l'architecture intérieure et de la décoration générale ○ étudie et réalise des aménagements d'esprit contemporain ○ "personnalise" le cadre de la vie professionnelle ○ réalise le décor de votre existence. Sous tous les angles, technique et esthétique, Alpha International envisagera votre problème d'installation, petit ou vaste, et lui apportera une solution heureuse.

Alpha International. 1 Place des Victoires Paris 1er. Téléphone 236.12.87

Imprimé en Suisse

L'OEIL



de nuit comme de jour...

Photo J.-C. Dewa

" qu'il est agréable de voyager en train ! Nous avons, en dormant comme chez soi, traversé la France, le temps d'une bonne nuit".

Dans tous les trains de nuit : couchettes de 1ère et 2ème classe (avec oreillers et couvertures) ou wagons-lits. Et dans les trains autos couchettes : la voiture accompagne le voyageur.

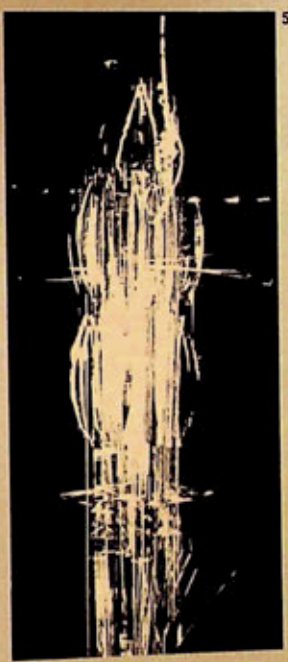
prenons le train!

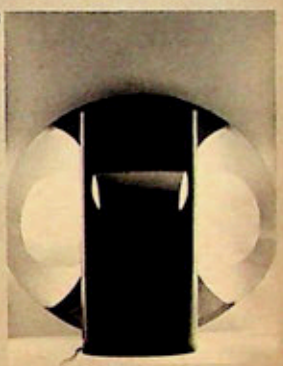
SNCF

22166

Sommaire

2 Editorial
4 Une collection et son catalogue
16 Les Médicis et le Nouveau Monde par Detlef Heikamp
24 La Galerie de l'Hôtel La Vrillière, par Walter Vitzthum
32 L'art de la lumière artificielle, par Frank Popper
44 Livres sur l'art
52 Beaux objets sur le marché
56 Cadeaux





ÉDITORIAL

Le Ministre d'Etat chargé des Affaires Culturelles a fait organiser à Paris une grande exposition consacrée à Picasso à l'occasion de son quatre-vingt-cinquième anniversaire. Il s'est vraiment agi d'une « grande » exposition présentant toutes les caractéristiques d'une manifestation de ce genre à notre époque: effet de masse dû à la quantité des œuvres exposées avec, en corollaire, l'épaisseur du catalogue (ici deux volumes), nombreuses et importantes émissions de la Radio et de la Télévision d'Etat entraînant les journaux et les hebdomadaires à consacrer au sujet des articles assez « inédits », « révélateurs » ou « profonds » pour détourner du concurrent l'attention du lecteur possible.

L'organisation de cette exposition, parfaitement bien venue, s'inscrit dans la ligne des efforts accomplis par les dirigeants actuels pour rendre hommage aux artistes créateurs, sinon d'aujourd'hui, du moins d'hier: funérailles nationales de Braque, commandes à Chagall et à Masson de plafonds pour les Théâtres Nationaux, etc. L'éclat donné aux manifestations artistiques par la sanction officielle augmente encore l'attrait considérable exercé par celles-ci sur le public d'aujourd'hui. L'art sous sa forme la plus valable fait véritablement partie de la cité. Pendant les jours où l'Exposition de l'Orangerie (Dans la lumière de Vermeer) coïncida avec celles du Grand et du Petit Palais, on a pu assister au double spectacle exaltant de longues files de gens assiégeant des guichets pour voir de la bonne peinture et non une compétition de catch. Monsieur François Mauriac demande pertinemment dans le « Figaro Littéraire »: « Pourquoi cette ruée quotidienne dans une exposition comme celle du Musée de l'Orangerie? Ce n'est pas le snobisme des vernissages. Ces pauvres gens ne sont pas venus pour être vus, mais pour voir. Pour voir quoi? Infiniment plus que ce qui leur est montré. Ils savent que le sujet importe peu et qu'il ne faut pas attacher d'importance à ce que le tableau représente. » Pour l'auteur du « Nœud de Vipères », la réponse tient au fait « qu'il suffit d'un rayon arrêté à jamais à une certaine heure du jour sur une écuelle, ou sur la main d'une servante, pour que nous ressentions désespérément le néant de notre propre vie, à moins que... » Quand on sait le statut économique qu'implique la visite bihebdomadaire d'une servante même portugaise, on peut penser que le problème métaphysique posé par Monsieur Mauriac en fin de citation ne correspond à aucune expérience vécue pour les « pauvres gens » qu'il a cru voir à l'Orangerie.

Quoi qu'il en soit, un peuple innombrable se soumet avec enthousiasme aux effets bénéfiques de la contemplation des chefs-d'œuvre de l'art. Ainsi se trouve réalisée bien mieux que dans les Universités Populaires de jadis une des aspirations majeures de la démocratie du XIXe siècle.

Depuis quelques années, nous sommes enfin en mesure d'aborder l'étude des effets qu'exercent sur les masses, sur les « pauvres gens », la confrontation avec les grandes œuvres de l'esprit humain. Pour cela, la France est un terrain d'élection. En Union Soviétique où rien ne se fait sans l'aveu du pouvoir, la méfiance de celui-ci à l'égard de l'art « avancé », restreint le champ d'expérience. Aux Etats-Unis, celui-ci est vaste mais le pouvoir laisse aux personnes privées l'initiative en matière d'art. L'Angleterre retardataire agit dans ce domaine sans souci apparent d'utiliser l'arme de prestige que constitue pour des gouvernants « l'action artistique ».

Mais la satisfaction d'une revendication essentielle de la démocratie (la promotion par le pouvoir de la culture sous toutes ses formes) n'a guère d'influence, on le sait, sur la réalisation d'autres aspirations démocratiques non moins importantes. Une enquête sur l'antisémitisme effectuée par l'IFOP à la demande de la revue « Adam », bien mal inspirée de ne plus s'intéresser comme jadis aux seuls maîtres tailleurs, vient de révéler que huit millions de français (16 %) ne veulent pas avoir un Juif pour médecin. Nous ne saurons jamais hélas combien de ceux-ci ayant fait la queue sous la pluie pour se soumettre aux effets civilisateurs de Vermeer et de Picasso, sont morts fidèles à leurs convictions plutôt que de consulter un médecin indésirable.

Ne nous égarons pas. Tentons plutôt de mieux saisir les raisons qui ont présidé à l'organisation d'une exposition aussi importante. C'est encore Monsieur François Mauriac, bien placé pour le savoir, qui va nous renseigner: « De Gaulle, qui ne laisse rien perdre de ce qui aide la France de 1966 à « tenir son rang » comme on disait dans nos familles, prend Picasso, puisque Picasso il y a, et que Malraux est préposé à administrer la folie — cette absurdité devenue ce qu'était autrefois le sens commun: la chose du monde la mieux partagée ». Le caractère grandiose de cette citation justifierait à lui seul une forte augmentation du prix de ce numéro qui malgré cela sera mis en vente au tarif habituel.

Mais dira-t-on, qu'importe? De tout temps, l'appui donné aux artistes a été motivé par des considérations extra-artistiques, sens de la grandeur (singulièrement désabusé en l'espèce) ou snobisme. Ce qui compte, c'est que le Pouvoir et l'Argent aident le créateur à porter son œuvre à la connaissance d'un public de plus en plus grand, de plus en plus compréhensif. Une enquête menée dans la rue par les reporters

de l'ORTF nous renseigne et sur ce degré de popularité et sur ce degré de compréhension. La plupart des personnes interrogées savent que Picasso est un peintre mais ont du mal à citer une autre œuvre que « Guernica ». Sur la nature de son art, les avis divergent grandement: « Un cubiste abstrait », dit une dame dans un groupe, « Moi, j'aime pas ça », « Figuratif plutôt », « Ce serait plutôt tout ce qu'il y a d'abstrait pour moi et en peinture à l'eau un peu mélangée d'huile ». Interviennent comme toujours les gens à idées: « Peut-être au début ce qu'il a fait... pour vous dire franchement, c'est de la fumisterie », ou encore: « J'ai horreur de Picasso, certainement depuis dix ou quinze ans, c'est une histoire plus ou moins commerciale et c'est un peu dommage parce qu'il a galvaudé son art. » « Parmi les grands peintres modernes, j'ai deux grandes admirations: Picasso et Salvador Dali. » Il ne semble pas — on le voit — que le grand public ait beaucoup progressé dans la connaissance de Picasso et de l'art contemporain depuis que ceux-ci sont cautionnés par les pouvoirs publics et exaltés par les « mass media ». Pour rendre compte de cet état de choses, il ne suffit peut-être pas de dire comme au cours de la même émission Madame H. Parmelin, picassiste notoire: « Picasso est toujours un homme d'avant-garde. Il a toujours la gloire mais jamais le succès ».

Dans un numéro spécial de l'hebdomaire « Arts », on trouve les réponses non de l'homme de la rue mais de représentants notables de l'intelligentzia. Rien de remarquable dans ces brefs propos de commande, sinon que les hommes politiques sont les plus empressés à célébrer la création libre. En guise de conclusion, « Arts » publie un entretien avec Claude Lévy Strauss, « célèbre anthropologue fondateur du structuralisme... un des observateurs les plus sagaces de notre temps ». L'auteur de « Le Cru et le Cuit » s'incline d'abord devant le génie de Picasso, en dépit de la réticence qu'on peut éprouver aujourd'hui pour certains aspects de son œuvre. Il s'incline en structuraliste. Le problème pour lui est de savoir dans quelle mesure, depuis Picasso et le Cubisme, l'œuvre d'art accomplit elle-même une analyse structurale de la réalité. Diagnostic réservé en ce qui concerne l'efficacité de l'œuvre contemporaine comme moyen de savoir. Diagnostic plus réservé encore au point de vue « diachronique ».

Là, l'anthropologue, en s'excusant de recourir à son histoire personnelle, constate qu'adolescent, il retirait de la contemplation d'un Picasso une véritable connaissance métaphysique alors que maintenant il ne se retrouve plus dans cet état de grâce. Conséquence banale du vieillissement dont rien, pas même le plaisir encore éprouvé par l'auteur lors de ses visites actuelles au Louvre, ne permet de conclure que le message « véhément mais bref » de la peinture moderne soit désormais caduc.

Nous apprenons ensuite que « certains collègues structuralistes » (il n'y aurait aucune indiscrétion à les nommer) considèrent que le Cubisme « et d'autres aspects de la peinture moderne » (lesquels?) ont exercé sur eux une influence déterminante, « en les incitant à rechercher derrière les apparences sensibles une organisation plus solide du réel ». Ils semblent donc avoir répondu oui à la question à laquelle Lévy Strauss a pour sa part répondu non. Pour lui, en effet, l'œuvre de Picasso — parmi d'autres — apporte un témoignage du caractère profondément rhétorique de l'art contemporain, souvent préoccupé d'appliquer des lois ou de les singer, d'emprunter des recettes « alors que le véritable problème que pose la création artistique réside dans l'impossibilité de penser d'avance son résultat ». L'histoire de la peinture coïncide avec celle de la longue élaboration de recettes, de théories et de lois transmises et transformées d'Ecole en Ecole, d'ateliers en ateliers. Il est donc difficile d'y voir une caractéristique de l'art d'aujourd'hui, dont on ne peut sérieusement prétendre qu'il soit davantage tributaire de théories et de règles que l'Impressionnisme, le Pointillisme ou le Nabisme. S'ensuit un appel pour une reprise de contact avec la nature: « J'attendrai plus, pour un renouveau des arts graphiques, de ce qu'on appelle aujourd'hui la peinture naïve, que de toutes les recherches savantes des Cubistes ou des Abstraits ». Un apologue dont la matière est fournie par le film récent de Wyler, « The Collector », vient rappeler à propos qu'un des aspects du goût de la société contemporaine pour la « facticité » réside dans le fait de ne voir la nature qu'à travers des œuvres d'art reproduites par des procédés mécaniques, car la plupart des gens ne peuvent posséder des œuvres de Picasso qui sont beaucoup trop chères et elles n'en connaîtront jamais « l'élément de possession qui, relevant de la sensualité, est aussi un aspect essentiel de notre relation au beau ». Je ne pense pas, dit enfin Lévy Strauss, « que je me sentirais à l'aise, ni auprès d'un chef-d'œuvre du Cubisme ni auprès d'un chef-d'œuvre de l'art abstrait; avec Max Ernst oui, et aussi Paul Delvaux, parce qu'en dépit de leur science, on trouve chez eux une fraîcheur. Et sinon, avec des peintres naïfs ou tels chef-d'œuvre du bricolage dont s'ouvre demain le Salon... » En vérité plaignons les sœurs de la malheureuse héroïne du film de Wyler: dorénavant elles devront non seulement pourvoir à la culture de leurs amants grâce à des reproductions d'œuvres de Picasso, mais les faire participer aussi de la naïveté primale par le recours à Paul Delvaux.

Cette interview montre bien le manque total de rigueur de certains maîtres à penser ou — ce qui revient au même — leur désinvolture quand ils sont invités à s'expliquer au sujet de problèmes qui ne leur sont pas familiers. Il n'y aurait là rien d'inquiétant ni de bien neuf si la large diffusion aujourd'hui assurée à ce genre de propos ne leur conférait un pouvoir de confusionisme jamais atteint auparavant. A la lumière de la confusion générale révélée par l'exposition Picasso, il est permis de se demander si les progrès de l'« art appreciation », comme disent les Anglais, sont dans les nouvelles sociétés de masse à la mesure des efforts déployés pour porter l'art à la connaissance du public. Sans doute pas, mais faut-il le déplorer? L'acceptation de nouvelles formes par la sensibilité collective résulte d'une lente osmose dont il n'est pas sûr qu'elle puisse être notablement accélérée. La notion de Musée Imaginaire qui fut tant à la mode au cours des années cinquante ne se fondait pas sur un recensement des Musées Personnels. Une enquête sérieuse faite à ce sujet montrerait sans doute le petit nombre d'œuvres constituant la plupart de ceux-ci et l'attachement de leurs conservateurs aux formes dites périmées de la peinture et de la sculpture. D'ici cinq ans, une fusée à trois étages (plusieurs peut-être) aura conduit les hommes dans la lune. Il y a gros à parier que ceux qui seront ainsi les premiers à réaliser un des rêves millénaires de l'espèce n'emporteront avec eux — outre leurs microbes — qu'une clichothèque mentale restreinte illuminée par le sourire de la Joconde. Ce qui se passe à l'exposition Picasso serait en tout cas pour le faire penser car, après l'affluence des premiers jours, la foule y est devenue bien moins dense, ce qui n'était certes pas le cas à l'Orangerie. Il ne s'agit pas là d'un jugement porté sur l'exposition elle-même, mais d'une résistance inattendue et significative du public, au sens le plus large du terme, à l'égard de Picasso. Sans doute n'en alla-t-il pas de même, il y a quelques années, à la Tate Gallery, mais il s'agissait alors d'un immense succès de curiosité, la peinture de Picasso n'ayant jamais jusque-là fait l'objet à Londres d'une exposition d'envergure. Pour les jeunes artistes, pour les gens avertis, moins nombreux qu'on ne le pense d'ordinaire, Picasso est un artiste majeur dont l'œuvre est versée au fond commun de l'humanité, mais pour la grande foule, cette œuvre demeure aussi indéchiffrable et aussi choquante que celles de ces jeunes même, tout comme, au début du siècle, la peinture des impressionnistes et de leurs successeurs faisait l'objet d'une commune réprobation.

Georges Bernier.

UNE COLLECTION ET SON CATALOGUE

La collection Wrightsman est une des plus belles réunions connue de meubles et d'objets français du XVIII^e^. Son catalogue, qui vient de paraître, est un monument d'érudition

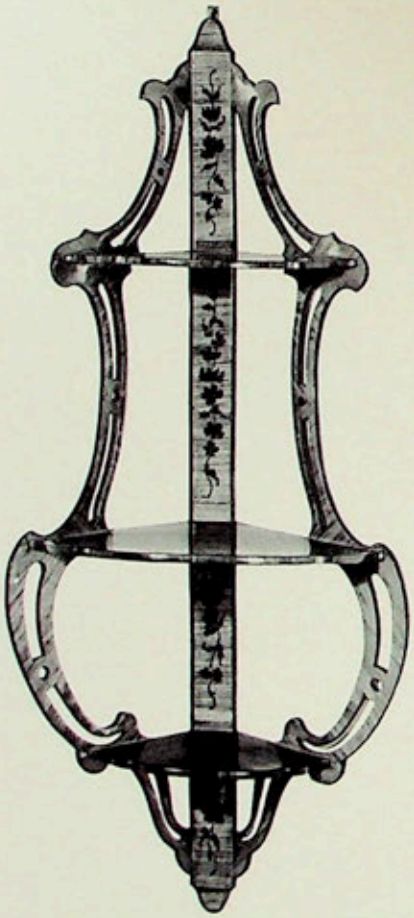
On dit souvent qu'il n'est plus possible de constituer de nos jours une grande collection consacrée à une école, ou à une époque déterminée. Les tableaux, les objets d'art, les meubles de grande qualité seraient devenus trop rares pour permettre la réunion d'ensembles de haute tenue aux contours bien circonscrits. Les collectionneurs épris de qualité se trouveraient ainsi contraints à l'éclectisme même quand leur goût les porterait vers un sujet à l'exclusion de tout autre. L'existence de la collection Wrightsman prouve qu'il n'en est rien car cet ensemble de meubles et d'objets d'art français du XVIII^e^, qui joint la quantité à la qualité la plus haute, a été constitué depuis une vingtaine d'années environ. Le catalogue de la collection vient d'être publié par les soins du Metropolitan Museum de New York. Cette publication met à la disposition du public un admirable instrument de travail car chacune des deux cent quatre-vingt-sept pièces présentées est minutieusement décrite et complètement référencée. En outre, un appendice comporte la biographie de tous les ébénistes, bronziers etc. cités dans le recueil et un glossaire des principaux termes techniques utilisés dans la description des pièces de la collection — ces termes dont l'auteur du « Tableau de Paris », Sébastien Mercier disait à la fin de l'Ancien Régime qu'ils constituaient « cette langue très détaillée, très riche et très inconnue aux pauvres ». Il paraît presque inutile d'ajouter que les deux gros volumes du catalogue se terminent sur une bibliographie admirablement détaillée.

L'ouvrage, établi par F. J. B Watson, Directeur de la Collection Wallace et Inspecteur des Collections de la Reine d'Angleterre, est précédé d'une remarquable étude sur l'évolution aux Etats-Unis d'Amérique du goût pour le meuble français du XVIII^e^.

Mais avant de parler d'évolution, il faut parler de naissance. Il y avait déjà en Amérique du Nord au XVIII^e^ siècle, nous apprend M. Watson, une quantité assez considérable de meubles contemporains de provenance parisienne. Le goût qui se manifesta pour ces objets est antérieur même à la chute de l'Ancien Régime, détail que bien des Européens ignorent. Avant la fin du siècle, un nombre appréciable de pièces d'un grand intérêt historique, de celles que nous appelons aujourd'hui « pièces de collectionneur » ou « objets de musée » se trouvaient déjà aux Etats-Unis.

Plusieurs citoyens de la jeune république visitèrent Paris avant la Révolution, et quelques-uns nous ont laissé leurs impressions et leurs commentaires sur ce qu'ils virent alors en matière d'ameublement et de luxe. Il s'en trouva pour rapporter avec eux des meubles à leur retour aux Etats-Unis. Quand Benjamin Franklin arriva à Paris en 1776, il ne fallait guère s'attendre à ce que sa réaction à l'art décoratif français de l'époque fût favorable. « Je vois du marbre, de la porcelaine, de la dorure gaspillés sans utilité », écrit-il avec mépris, « des cheminées élégantes mais qui fument sans chauffer, des tables sur lesquelles on ne peut pas écrire sans geler et encore à condition de tourner le dos à la lumière, des lits en alcôve où l'on peut dormir si l'on se porte bien mais où il est impossible d'être soigné si l'on est malade. »

1



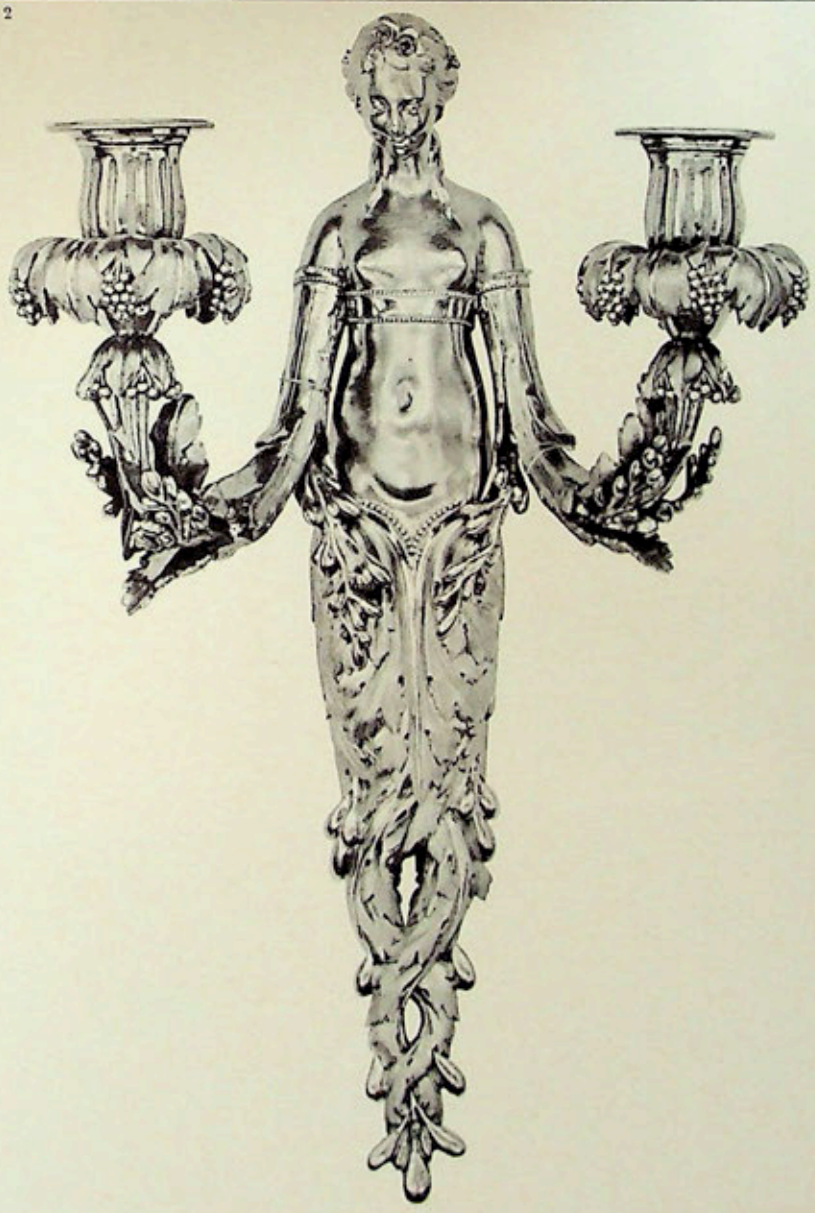
John Adams fut peut-être le premier Américain à manifester un réel intérêt pour le mobilier français qu'il vit pendant son séjour à Paris, dans la décennie suivant son arrivée en 1778. « Le pavillon de Louveciennes est le lieu le plus élégamment meublé que j'aie vu en quelque pays que ce soit », écrit-il dans son journal après avoir visité la célèbre maison de Madame du Barry le 17 août 1778. L'ameublement de la chambre du Roi à Versailles lui paraît sublime « ou, comme disent les Français, superbe. » Mais il y a néanmoins toujours une nuance de puritanisme dans ses appréciations. C'est d'ailleurs un des aspects les plus intéressants de l'essai liminaire de M. Watson que de montrer les préventions que suscite l'art décoratif français du XVIII^e^ siècle et qu'il suscitera même au plus fort de sa vogue, un siècle et plus tard, en raison de sa prétendue « frivolité ».

Avant John Adams, Silas Deane semble avoir vécu dans un luxe considérable lorsqu'il résida à Paris en tant que Chargé d'affaires américain. Adams, qui fut précisément son successeur, blâme ce luxe excessif. D'autre part, après avoir décrit les appartements du Prince de Condé comme « très fournis et élégants » il ajoute: « Mais je n'ai aucun goût pour l'or, l'argent, le marbre, le verre et l'albâtre, et pour ma part je préfère vivre dans ma chambre à Passy que dans ce palais ou bien dans mon cottage à Braintree que dans cet hôtel à Passy. » Quant à Franklin, ses sentiments sur la question étaient essentiellement pratiques: « Ce n'est pas de beaux-arts que nous avons besoin dans notre pays; ce qu'il nous faut ce sont les arts utiles, les arts mécaniques ». Il estimait même que « dès l'origine de l'histoire, les arts ont été confisqués au service de la superstition et du despotisme ». En dépit de quoi lui et sa femme quittèrent Paris en emportant du mobilier français, notamment un secrétaire Louis XVI assez beau, dû à quelque imitateur de Riesener, et qui a été conservé. Son successeur comme représentant américain à Paris rapporta beaucoup plus de choses. Ce fut Thomas Jefferson, homme d'une grande intelligence, spécialement en matière d'architecture et de décoration, qui acheta une quantité considérable de meubles français entre son arrivée en 1784 et son départ en 1789, lorsqu'il rentra pour prendre possession du poste de Secrétaire d'Etat que Washington lui avait offert. Malheureusement, la plus grande partie des acquisitions de Jefferson fut dispersée en deux ventes qui eurent lieu à Boston après sa mort. Washington a possédé un certain nombre d'objets français à Mount Vernon et il y avait certainement un goût français à la base de l'ameublement de la première Maison Blanche. Aussi bien Jefferson que Washington avaient des pièces françaises dans la demeure *(Suite page 59)*

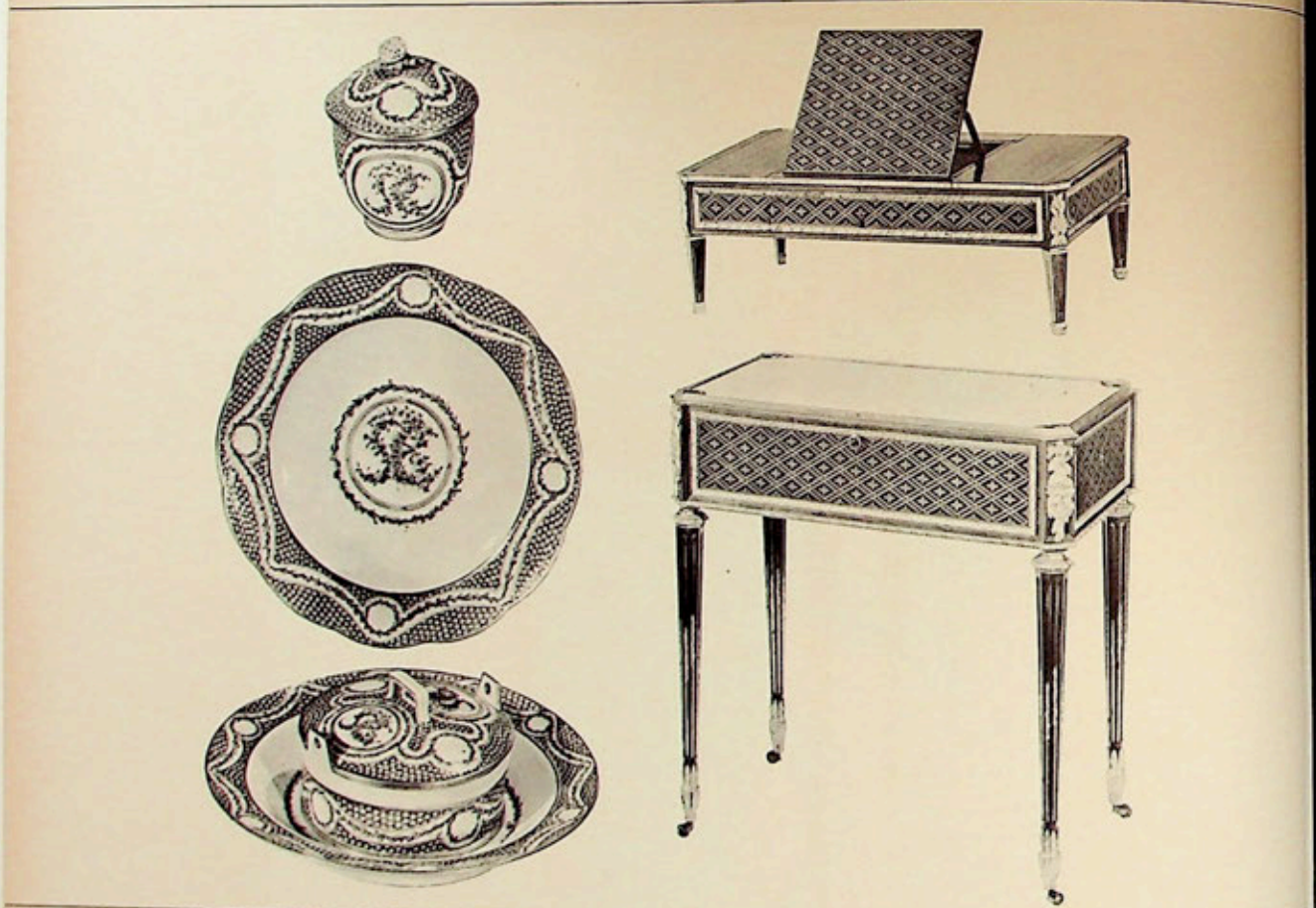
1 *Etagère d'encoignure en chêne plaqué de bois de rose et de bois de violette, faisant partie d'une paire. Haut. 90,1 cm. Larg. 39,4 cm. Le montant central est orné d'une marqueterie de fleurs en bois de violette. Chacune porte, avec la marque de la « Jurande des Menuisiers Ebénistes », l'estampille de Bernard II Vanrisamburgh, B.V.R.B. Ce maître fameux, spécialisé dans les meubles de luxe, travailla souvent pour Marie Leczinska, pour Madame de Pompadour, mais les commandes lui parvenaient par l'intermédiaire de « marchands merciers » comme Hébert, Poirier, Lazare Duvaux, auxquels il livrait l'essentiel de sa production. Dans le Livre-Journal de Duvaux, on trouve plusieurs mentions de « tablettes d'encoignures » qui désignent peut-être des étagères d'angle comme celle-ci. Un meuble analogue apparaît sur une gravure de Cl. N. Cochin représentant les chats persans de Madame Du Deffand. Les étagères de ce genre sont devenues extrêmement rares aujourd'hui. Il existe pourtant, au Musée Nissim-de Camondo une paire très semblable à celle-ci, mais qui porte l'estampille de « Hache, à Grenoble ».*

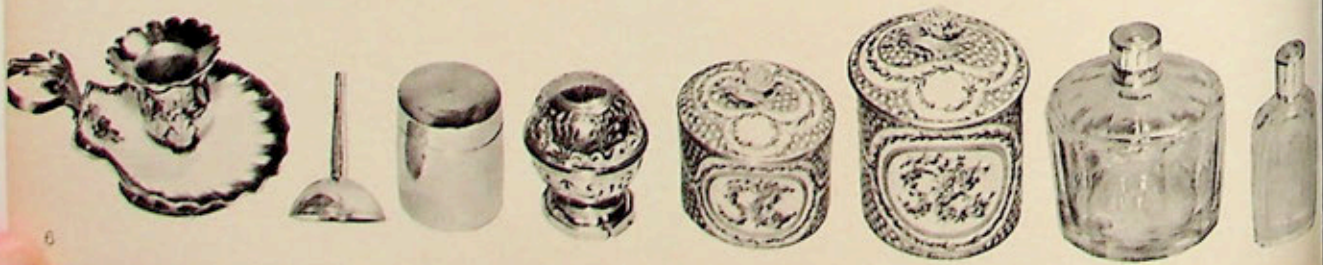
2 *Bras de lumière en bronze ciselé et doré faisant partie d'une paire. Haut. 42 cm. Larg. 27,3 cm. Cette belle figure de femme émergeant d'une gaine de feuillages entrelacés est peut-être l'œuvre du maître parisien Robert-Joseph Auguste. Cet artiste, qui se qualifiait lui-même de « sculpteur orfèvre », fut l'un des premiers à travailler dans le goût néo-classique, et « dans l'esprit même de Corinthe et d'Athènes », selon les termes employés par William Beckford dans une lettre à l'ambassadeur anglais Sir William Hamilton. A la vente du Fermier Général Blondel de Cagny, en 1776, figurait « une paire de bras de lumière à trois branches de bronze doré très bien exécutée et de la composition de M. Auguste ; le corps de chaque bras représente un therme de femme ». Le Musée des Arts Décoratifs à Paris conserve une paire d'appliques presque identique, pour laquelle on avait suggéré une attribution à Gouthière lors de la Rétrospective de l'Art Français (1900) où elle était exposée. J.-Fr. Forty, ciseleur lui-même, donne le dessin d'un lustre d'une conception similaire dans un recueil «, A l'usage des Orfèvres et des Fondeurs ».*

2



3 *Nécessaire de voyage, comprenant une table de lit et une table de déjeuner avec leur garniture. Haut. totale 82,9 cm. Plateau supérieur: 68,3 cm. × 39,4 cm. La table de déjeuner porte l'estampille de Martin Carlin. L'étonnant agencement de ce meuble (dont nous montrons les différents éléments sur ces deux pages), la qualité de l'ébénisterie, de la marqueterie et des bronzes en font une pièce exceptionnelle dont on ne connaît pas d'équivalent aussi élaboré et aussi complet. Le « nécessaire » très semblable de la collection Frick, dû également à Carlin, ne possède plus sa garniture. Il existe d'autre part des « tables d'accouchée » conçues selon le même principe, mais d'une réalisation beaucoup plus simple. Enrichie d'une somptueuse garniture de bronzes dorés, celle de la collection Wrightsman est entièrement décorée d'une fine marqueterie de sycomore, de buis, de houx, et d'ébène dessinant un treillis de losanges dont chacun est orné au centre d'un motif en quatre-feuilles. Elle était destinée sans doute à être utilisée en voyage, non pendant le trajet en voiture, mais plutôt pendant les étapes et tout est prévu pour parer à l'inconfort des chambres d'auberge. La table de lit comporte un panneau central commandé par deux boutons qui en font soit un pupitre, soit un miroir. Les deux casiers latéraux, doublés de moire bleue, sont divisés en compartiments auxquels s'adaptent exactement tous les accessoires: coupes de porcelaines, gobelets, boîte à éponge, boîte à poudre en vermeil, flacons de cristal de roche. Ces deux casiers sont fermés par des abattants dont la surface interne est décorée d'une marqueterie en losange qui reprend, plus simplement, le motif extérieur. La table de déjeuner, dont le dessus est en marbre, comporte aux angles quatre trous, dans lesquels s'insèrent les pieds de la table de lit. Les tiroirs, doublés également de moire bleue, sont garnis de tous les accessoires nécessaires à un repas: chocolatière, cuillères, fourchettes et couteaux de vermeil, assiettes, tasses, soucoupes, bol à couvercle, coquetiers, pots à lait en porcelaine de Sèvres « œil de perdrix » bleu lapis. Des guirlandes de fleurs dessinent, au centre de réserves blanches, le monogramme S R C, qui ne peut être, comme on l'avait cru, celui de la princesse de Lamballe (Marie-Thérèse-Louise de Savoie Carignan) et qui n'a pas été identifié jusqu'ici. Les objets de vermeil portent le poinçon de différentes orfèvres, Cl. P. Deville, J. A. Fauve, A. G. Loret — avec les lettres-dates de 1770 à 1773. Certains éléments ont dû être remplacés car il est peu probable que l'ensemble n'ait pas été commandé à un seul maître.*





1 *Girandole en bronze ciselé et doré avec un cygne en porcelaine de Saxe, faisant partie d'une paire. Haut. 23 cm. Le cygne, peint au naturel, sur une base rocaille blanche et turquoise, est un modèle créé par Johann Kaendler vers 1740. On relève dans le Livre-Journal de Lazare Duvaux, en 1751, la mention « d'une paire de girandoles à terrasse et trois bras de bronze doré d'or moulu, sur des cygnes de Saxe », vendus 720 livres au comte d'Egmont. En décembre 1905, deux girandoles semblables à celle de la collection Wrightsman, ont été achetées 39 000 fr. à la vente E. Cronier.*
2 *Cartel en bronze ciselé et doré de Charles Cressent, représentant l'Amour vainqueur du Temps. Haut. 133 cm. Le mouvement est de Jean Godde, maître horloger actif de 1691 à 1723. Cressent, s'il était avant tout ébéniste, pratiqua avec un rare talent la ciselure et succéda à son père, après 1746, comme sculpteur du roi. Il eut à maintes reprises, des démêlés avec la corporation des fondeurs-ciseleurs pour avoir réalisé lui-même les bronzes de ses meubles. On trouve, dans l'inventaire de son atelier fait précisément à l'occasion de l'un de ces litiges, la mention d'une pendule représentant l'Amour vainqueur du Temps. Une autre figure au catalogue de la vente que Cressent, mis en faillite, dut annoncer en 1749. (De nouvelles commandes empê-*

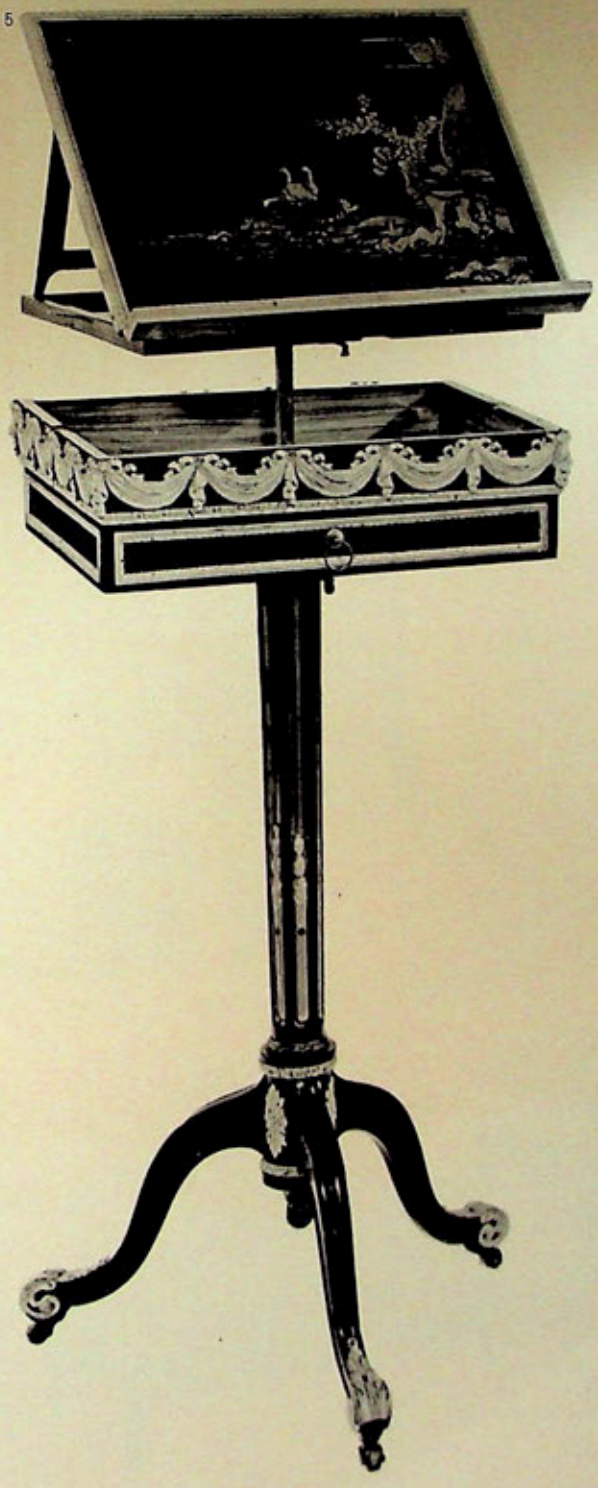
1

chèrent finalement la dispersion de l'importante collection d'objets d'art et de tableaux dont l'achat avait d'ailleurs causé sa ruine.) Plusieurs musées et collections conservent aujourd'hui des pendules et des cartels de Cressent représentant l'Amour vainqueur du Temps. 3 *Pot-pourri en porcelaine du Japon (Imari, XVII^e siècle), dans une monture de bronze ciselé et doré. Des volutes de feuillages rocaille forment le socle et les anses de la coupe. Une spirale de feuilles et de fleurs, s'élève au centre du couvercle.* 4 *Niche à chien en bois sculpté et doré, garnie de velours de soie bleu, portant l'estampille de Claude I Sené et la marque du Garde-Meuble de Marie-Antoinette. Haut. 78,1 cm. Cette niche avait d'abord été attribuée à Jean-Baptiste Claude Sené, fils de Claude, et mise en rapport avec un achat de velours de soie et de velours d'Utrecht bleus faits en 1787 par le Garde-Meuble de Versailles pour une niche à chien. Mais la présence de l'estampille indique bien la main de Claude I Sené. Or, en 1787, celui-ci était déjà retiré depuis plusieurs années. Peut-être voulut-il exécuter encore cette commande pour la reine ; peut-être aussi le tissu acheté en 1787 était-il destiné à une autre niche ou à regarnir celle-ci, exécutée plus tôt et déjà usée. Son style indique en tout cas qu'elle ne peut pas être antérieure à 1775.*

1 *Jardinière en noyer sculpté et peint en deux tons de bleu, rehaussé d'argent et de deux tons d'or. Haut. 96,2 cm. Larg. 71,7 cm. Les deux plus grands panneaux de la vasque sont ornés au centre d'un médaillon ovale dont l'un contient des armoiries, l'autre un monogramme, qui n'ont pas encore été identifiés.* **2** *Desserte en placage d'acajou, garnie de bronzes ciselés et dorés, portant l'estampille de Jean-Henri Riesener. Haut. 91,1 cm. Larg. 113,3 cm. Une marque d'inventaire indique que ce meuble somptueux provient du « Salon bleu » de la czarine Maria Feodorovna, femme de Paul Ier, au palais Anitchkov de Moscou. La tradition veut qu'il ait été offert par Louis XVI au futur Paul Ier et à sa femme lorsqu'ils vinrent à Paris incognito, en 1784, sous le nom de comte et comtesse du Nord.* **3** *Secrétaire à abattant en marqueterie, incrusté de plaques de Sèvres à motifs de fleurs. Sur les tiroirs latéraux cintrés, des plaques de tôle peinte imitent la porcelaine. Haut. 123 cm. Larg. 106 cm. Bien que non signé, il peut être attribué avec certitude à Martin Carlin. Provenant du boudoir de la Grande Duchesse Maria Feodorovna au palais*

de Pavlovsk à Saint-Petersbourg, il avait été probablement acheté par la future czarine au cours de la visite qu'elle fit, pendant son séjour à Paris en 1764, au « marchand-mercier » Daguerre, qui avait pratiquement un monopole pour l'achat des plaques de porcelaine à la manufacture de Sèvres. On sait que Carlin monta pour lui une très grande quantité de meubles ainsi décorés. 4 Commode de forme mouvementée à deux tiroirs sans traverse, laquée en vernis Martin. Haut. 82,6 cm. Larg. 129,2 cm. Elle porte l'estampille de Bernard Vanrisamburgh (B.V.R.B.) dont on connaît une série de commodes ainsi décorées de laque dans le goût chinois. 5 Table-pupitre en bois de placage, à décor de laque du Japon noir et or. Haut. fermée 75,5 cm., ouverte 110,8 cm. Le dessus se transforme en pupitre et dégage ainsi un casier abritant un nécessaire à ouvrage. Le tiroir présente un compartiment latéral avec une écritoire. Très proche de deux tables de même type portant l'estampille de Carlin (Victoria & Albert Museum et Waddesdon Manor), celle-ci peut lui être attribuée avec la plus grande vraisemblance.

5



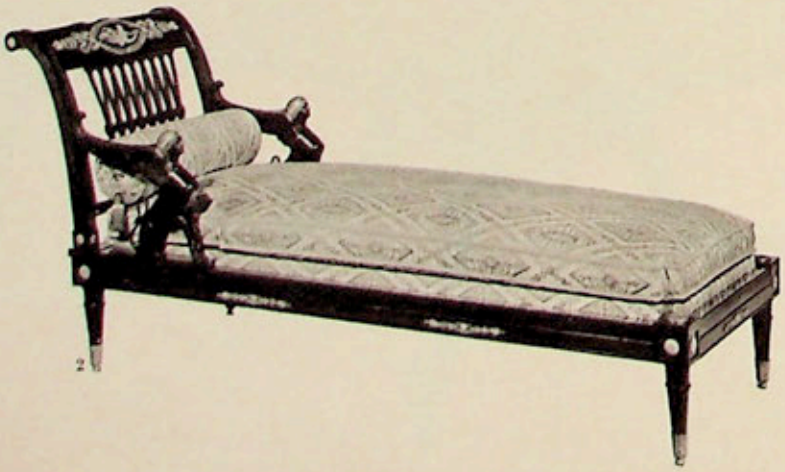
1 *Bergère en gondole faisant partie d'une paire, en bois de hêtre sculpté et doré, garnie de damas de Lyon bleu et argent. Haut. 88 cm. Larg. 67,3 cm. Elle porte, avec l'estampille I B Lelarge, le monogramme S C dans une bordure ovale dentelée. Cette marque inconnue est peut-être celle qu'utilisait le duc d'Orléans au château de Saint-Cloud, avant que Louis XVI ne le lui rachète en 1785, ou bien une marque datant du règne de Louis-Philippe. L'estampille a été utilisée également par Jean-Baptiste II Lelarge (mort en 1771) et par son fils Jean-Baptiste III, reçu maître en 1771. C'est probablement à lui qu'il faut attribuer ce fauteuil qui se rattache à une phase assez avancée du style Louis XVI.*

2 *Duchesse en acajou et hêtre plaqué d'acajou, tendue de lampas cramoisi et argent. Haut. 88,2 cm. Larg. 195 cm. Elle porte l'estampille de Jacob frères, rue Meslée, utilisée par François-Honoré G. Jacob-Desmalter et son frère Georges II Jacob entre 1796 et 1803. La présence des deux sphynges suggère une date postérieure à la Campagne d'Egypte (1798). Les différentes marques d'inventaires indiquent que cette chaise longue se trouvait, entre 1808 et 1818, au château de Neuilly qui appartenait alors à Caroline Murat, puis à Trianon sous l'Empire, aux Tuileries et enfin au château de Villeneuve-l'Etang, lorsque celui-ci était la propriété de la duchesse d'Angoulême. Elle revint plus tard dans la famille Murat, où elle demeura jusqu'en 1961.*

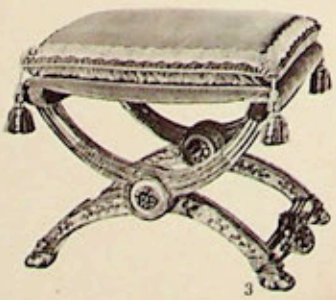
3 *Tabouret pliant en bois doré rechampi blanc, garni de velours vert. Il fait partie d'un ensemble de 40 (dont deux exemplaires sont aujourd'hui dans la collection Wrightsman), commandés en mai 1786 à Hauré, « Entrepreneur des Meubles de la Couronne », pour le Salon des Jeux de la Reine à Compiègne. La menuiserie fut exécutée par Sené, la sculpture par Vallois et la dorure « avec fond rechampi blanc pour donner plus de légèreté » par Chatard, principal doreur de la cour. Vingt-quatre d'entre eux furent envoyés à Fontainebleau en octobre de la même année, tandis qu'une nouvelle commande de 24 autres pliants semblables était passée à Hauré pour Compiègne. Vallois reçut 1344 livres pour la sculpture de ce second lot, dont le tissu, un « gougouran (taffetas) chiné dessein à bosquets », était payé 31 273 livres « au Sieur Pernon ». 24 de ces pliants sont toujours à Fontainebleau ; les autres ont été dispersés et apparaissent de temps à autre en vente publique.*

4 *Fauteuil de cabinet en noyer peint bleu et blanc. Le cannage du dossier et du siège présente un dessin quadrillé bleu. (La peinture est moderne). Haut. 89,3 cm. Larg. 64,1 cm. Un fauteuil très semblable à celui-ci, vendu chez Sotheby en 1964, portait l'estampille de H. Armand (maître en 1766).*

1



2



3

4

5 *Fauteuil à la Reine (à dos plat) en bois sculpté et doré, faisant partie d'une paire. Il est tendu de velours vert olive, avec un large galon vert olive et or. L'estampille L Cresson figurant sur ces deux fauteuils ne permet pas de déterminer s'il s'agit de Louis I Cresson (maître en 1738, mort en 1761), ou d'un autre membre de sa famille, dont plusieurs portèrent le même prénom au XVIII^e siècle.*

6 *Fauteuil cabriolet en hêtre sculpté et peint en blanc, faisant partie d'une paire (la peinture est moderne). Il est garni d'une tapisserie bleue semée de petites fleurs. Haut. 89,5 cm. Larg. 59,9 cm. La marque I. M. Pluvinet, qui apparaît sur ces deux fauteuils est parfois suspecte parce qu'un faux « maindron », obtenu sans doute à partir d'une estampille originale, a été utilisé il y a quelques années par un marchand parisien, pour marquer des meubles anciens non signés. Mais celles des fauteuils de la collection Wrightsman paraît absolument authentique.*

7 *Bergère à la Reine, faisant partie d'une paire, en hêtre sculpté et poli, avec l'estampille de Louis Delanois. Haut. 98,7 cm. Larg. 77,5 cm. Elle est tendue de soie brodée de guirlandes et de fleurs. Deux fleurs sculptées entre de courtes branches de feuillages ornent le sommet du dossier et le milieu de la ceinture. Les écoinçons sont décorés d'une fleur dans une réserve triangulaire, motif fréquemment employé par Delanois. Comme la plupart des sièges portant sa signature qui nous sont parvenus, celui-ci, avec ses pieds cambrés et le dessin mouvementé de ses bras, offre toutes les caractéristiques du Louis XV. Delanois est pourtant considéré généralement comme l'un des créateurs du style Louis XVI: on lui doit en effet les premières chaises de goût néo-classique dont on puisse fixer la date: celles qu'il livra en 1770 à M^me Du Barry pour le Pavillon de Louveciennes.*

8 *Chaise à la Reine, faisant partie d'une paire, en noyer sculpté et doré de deux tons d'or. Haut. 86,3 cm. Larg. 47 cm. Elle est recouverte de damas rose rayé à motifs de fleurs. La qualité exceptionnelle du décor sculpté et l'emploi de deux tons de dorure recèlent la main d'un très grand ébéniste, probablement Georges Jacob. Celui-ci en effet a créé notamment plusieurs ensembles de sièges comportant, comme celui-ci, des pieds en forme de carquois, les premiers étant ceux qu'il livra vers 1778-1779 pour le Salon du Rocher à Trianon. Il en fit d'autres, d'un dessin plus complexe, juste avant la Révolution, pour le Boudoir de Marie-Antoinette, à Versailles. Il semble que les événements empêchèrent leur mise en service. Conservés jusqu'en 1838 au Kunstgewerbe-Museum de Berlin, ils ont été détruits pendant la guerre.*

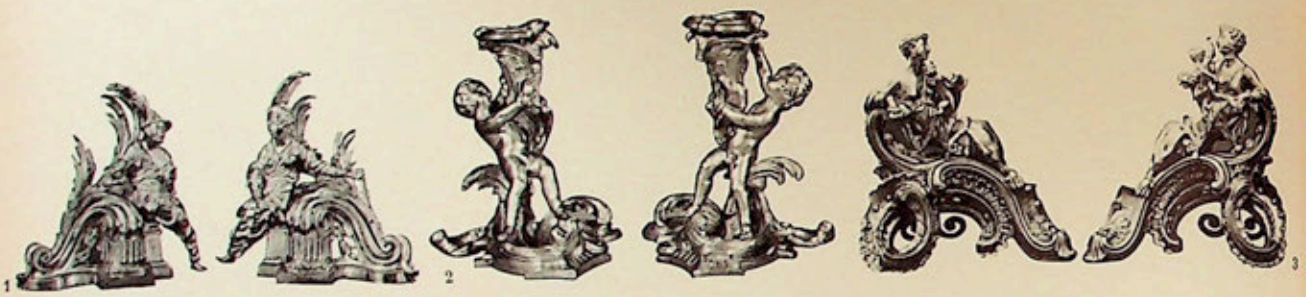
5

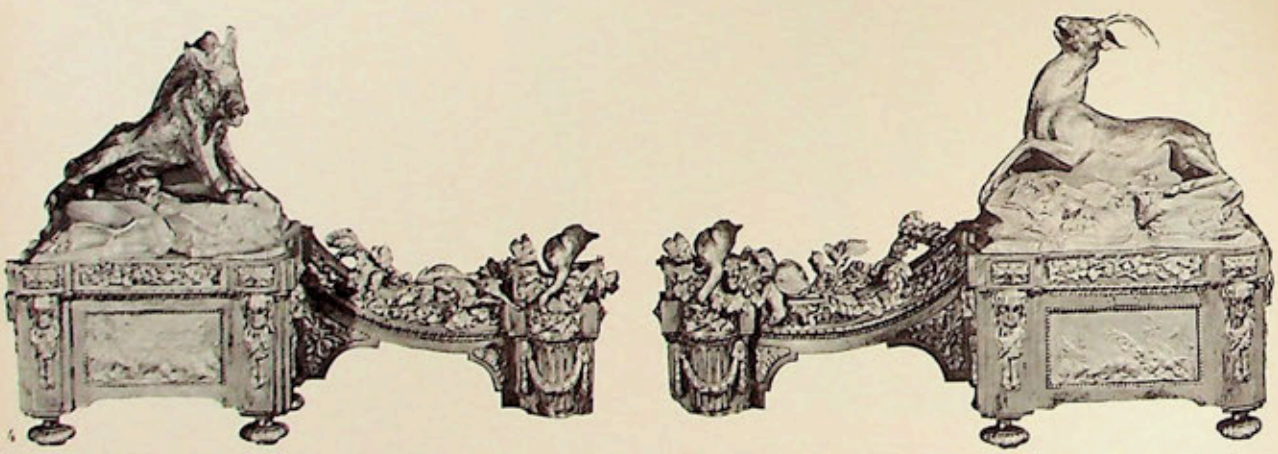
6

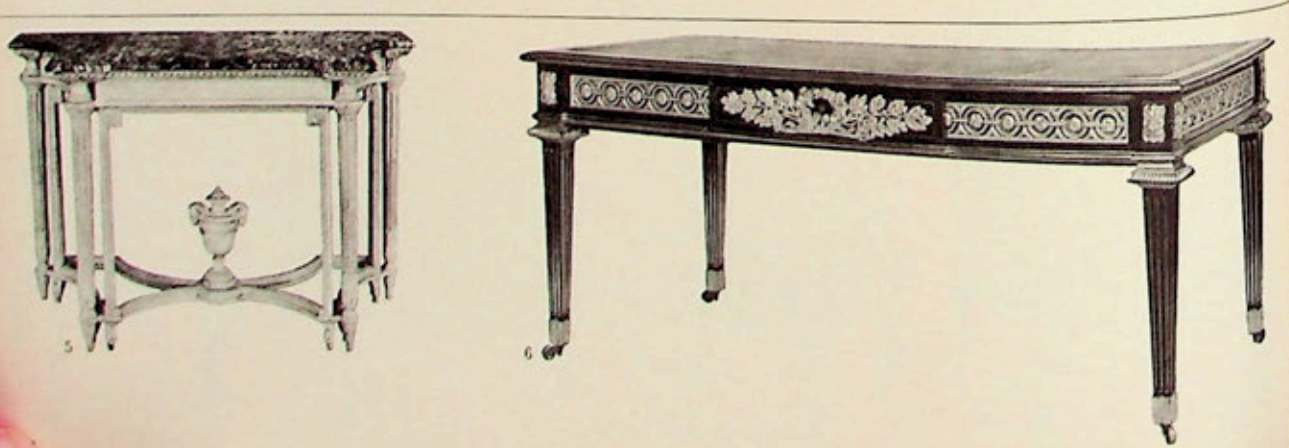
7

8

1 *Paire de chenets en bronze ciselé et doré représentant un Chinois et une Chinoise. Haut. 39,6 cm. Larg. 39 cm. Des sujets semblables apparaissent fréquemment sur les pendules, au début de l'époque Louis XVI.* **2** *Paire de chandeliers en bronze doré. Haut. 17,8 cm. Le dessin de ces pièces rappelle certaines figures du « Livre de Chandeliers de Sculpture en Argent », de Juste-Aurèle Meissonnier, publié en 1728.* **3** *Paire de chenets de Charles Cressent, en bronze partiellement bruni et doré. Haut. 36,8 cm. Larg. 35,5 cm. En 1756, la collection et l'atelier de Cressent furent mis en vente. (Comme en 1748, la vente n'eut finalement pas lieu.) Le catalogue établi à cette occasion mentionne, dans « l'état des feux et bras », « un feu qui représente deux sphinx dont un badine avec un chat et l'autre avec un singe, monté sur deux pieds, du plus grand goût ». Il s'agit évidemment du même modèle, créé vers 1740 ou un peu plus tard.* **4** *Paire de chenets en bronze ciselé et doré, avec un sanglier et un cerf sur une base de style néo-classique. Haut. 40,6 cm. Larg. 61,6 cm. Exécutés par Pitoin, ce sont des répétitions contemporaines, avec de légères variantes, des feux livrés à Madame Du Barry pour le Pavillon de Louveciennes, aujourd'hui conservés au Louvre. Ceux de la collection Wrightsman auraient été faits pour le comte de Vergennes, ministre des Affaires étrangères de Louis XVI.* **5** *Console en bois sculpté et peint, portant l'estampille de J.-Fr. Thuillier (maître en 1752) et exécutée sans doute vers 1780 ou un peu plus tard. Le dessus est en marbre de Brescia brun et blanc. Haut. 86,1 cm. Larg. 130,8 cm.*
6 *Bureau plat en chêne plaqué d'acajou, de sycomore et de houx, portant l'estampille de Leleu. Le style très classique de cette table permet d'en fixer la date un peu avant 1780.* **7** *Console en bois doré faisant partie d'une paire. Haut. 80,3 cm. Larg. 52,7 cm. Le style du riche décor sculpté rappelle celui de deux consoles prove-*





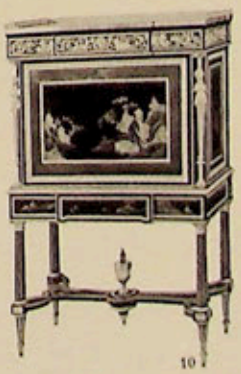


nant du château de Bercy et datées de 1740 environ (Musée du Louvre). **8** « Table brisée à quadrille », à décor de marqueterie. Haut. 70,2 cm. Larg. 107,7 cm. Ce terme est employé pour désigner les tables de jeu par A. Roubo dans son « Art du Menuisier » (1768-1775). On le trouve fréquemment aussi, au milieu du siècle, dans le Livre-Journal de Lazare Duvaux. **9** Table à café portant l'estampille de A. Weisweiler. Haut. 82,9 cm. Larg. 53,6 cm. Elle fait partie d'une paire provenant de la collection Potocki au château de Lancucki en Pologne. Peut-être se trouvait-elle parmi les « vingt chariots de meubles » que le prince Potocki emporta de Paris en Pologne pendant le Directoire et dont une grande partie venait des ventes du mobilier royal effectuées pendant la Révolution. **10** Secrétaire à abattant, portant l'estampille de A. Weisweiler, plaqué d'ébène, d'amarante, de houx, de bois satiné, et garni de panneaux en laque du Japon. Haut. 133 cm. Larg. 86,1 cm. Il fait partie d'un ensemble qui aurait été donné par Louis XVI à sa belle-sœur, Marie-Caroline, reine de Naples et qui comprend un autre secrétaire semblable à celui-ci, une commode (l'un et l'autre dans la collection Wrightsman) et un bureau à cylindre dont on ne sait où il se trouve actuellement. Les bronzes sont attribués à Gouthière. **11** Ecran de bois sculpté et doré, avec des traces d'argent, encadrant un panneau de brocart orné d'un médaillon dans le goût de Philippe de La Salle. Il porte l'estampille de Georges Jacob et quatre marques du château de Saint-Cloud datant du XIXe siècle. Cet écran accompagnait les fauteuils exécutés également par Jacob pour le Boudoir de la Reine à Fontainebleau et dont les bras comportent des dauphins d'un dessin identique à ceux qui forment ici les pieds de l'écran. Il faut peut-être y voir une allusion à la naissance du Dauphin (1781), comme c'est le cas des quatre candélabres ciselés alors par Pitoin pour le Cabinet de la Méridienne, à Versailles.

7

8

9



10

11

Les Médicis et le NOUVEAU MONDE

PAR DETLEF HEIKAMP

Les voyages au-delà des mers des explorateurs espagnols, portugais et hollandais au XVI[e] siècle répétèrent, dans des espaces beaucoup plus vastes, l'expérience des Vénitiens et des Génois qui, au Moyen Age, avaient découvert l'Orient légendaire.

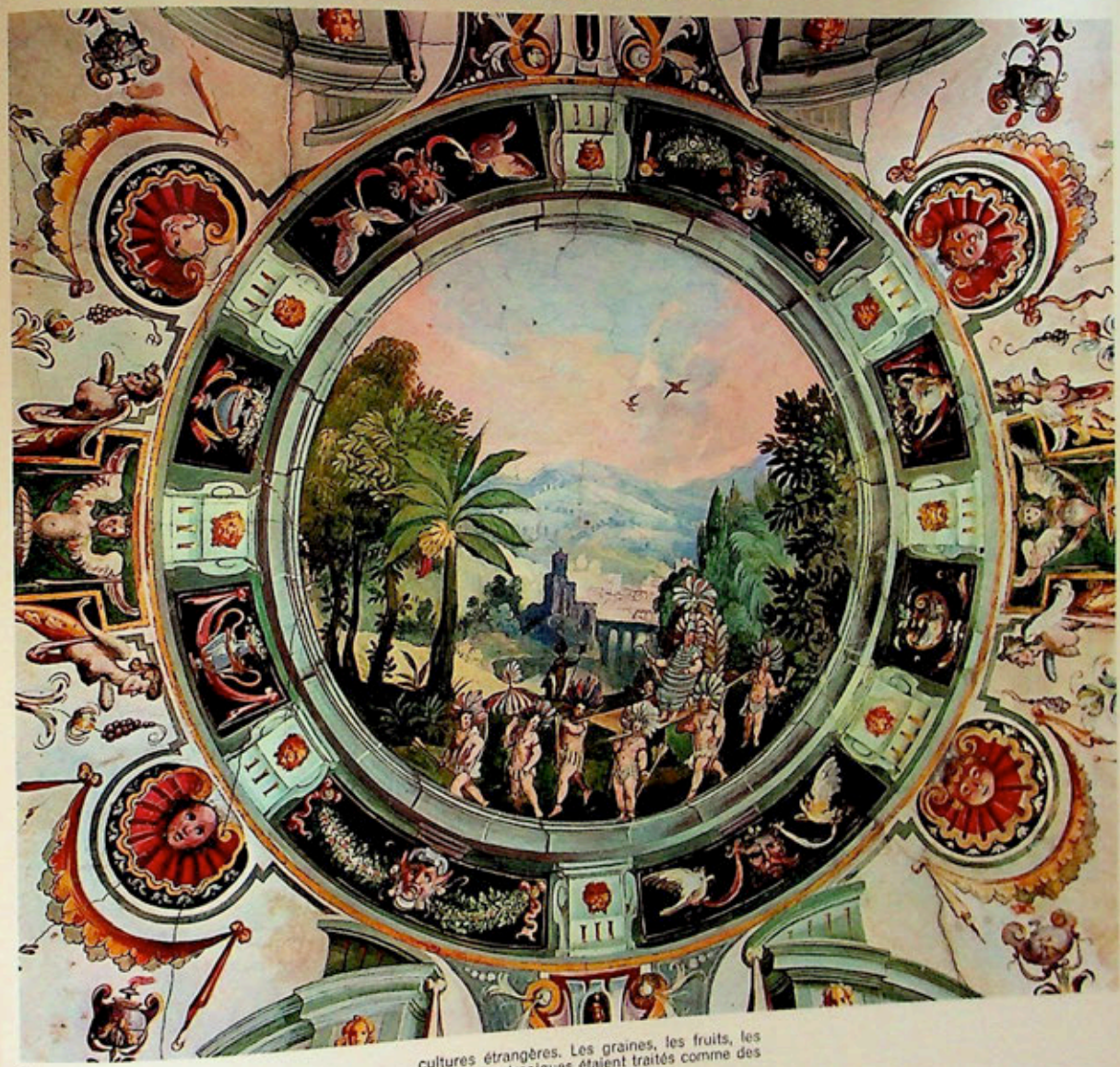
Dès lors tout un courant de connaissances nouvelles et singulières envahit la vieille Europe, et leurs effets ne manquent pas de se faire sentir sur la science et les arts. Les collections princières s'enrichissent de nombreux objets exotiques, tandis que la curiosité intellectuelle et le goût de la recherche se trouvent grandement stimulés.

Un grand nombre de ces objets venus du Nouveau Monde furent recueillis par les collections des Médicis. Ils se sont souvent depuis perdus à nouveau au cours des siècles, et ceux qui restaient ont été répartis entre des collections spécialisées, de façon parfois regrettable, lorsque les divers musées se cons-

1 *Idole de pierre verte. Sa provenance ne peut être déterminée avec précision. Elle présente pourtant des traits qui semblent la rattacher à la culture olmèque. Le socle d'agate, les boucles d'oreille, la chaînette et les accessoires de métal européens datent peut-être du XVI[e] siècle seulement. Florence, Museo Nazionale di Antropologia ed Etnologia.*

tituèrent, au XIX• siècle. On a peine aujourd'hui à se faire une idée des richesses rassemblées d'abord par les Ducs de Florence pour leur servir de documents sur l'Amérique. Mais en considérant tous ces objets dispersés, on parvient encore à concevoir la splendeur mythique dont se parait alors l'image du Nouveau Monde.

Comme autrefois la Rome impériale, l'Europe voyait affluer les plantes et les animaux exotiques, que les princes et les érudits collectionnaient avec la même passion et la même activité fébrile; ils se contentaient au besoin d'échanger des reproductions graphiques de ces produits de



2

cultures étrangères. Les graines, les fruits, les oiseaux des tropiques étaient traités comme des trésors inestimables.

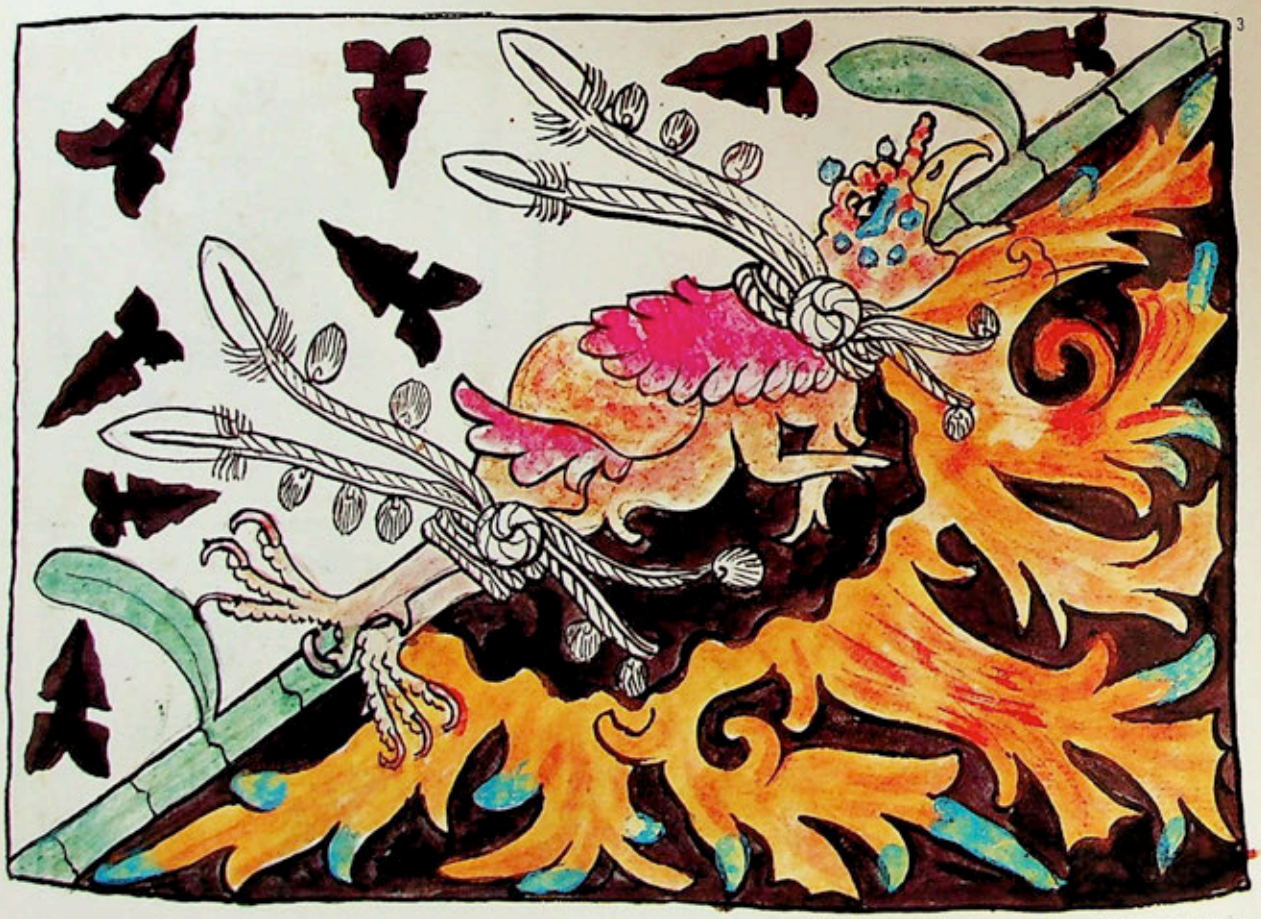
Cosme I^er^ de Médicis avait déjà créé à Florence un jardin botanique; des bêtes sauvages étaient enfermées dans un enclos voisin, tandis que d'autres étaient réunies dans les Jardins Boboli. En 1577 le peintre véronais Jacopo Ligozzi arriva à Florence, et il travailla à la Cour jusqu'à sa mort en 1626. Il se spécialisait dans les miniatures reproduisant des plantes et des animaux avec une précision scrupuleuse. On possède plus d'une centaine de feuilles de sa main, où la faune et la flore de l'Amérique du Sud et de l'Amérique centrale sont richement représentées. Ces images peintes avec un soin méticuleux et dont les détails

2 *Roi indien et sa suite. Fresque d'une salle de ce qui était autrefois l'« Armerid » au Musée des Offices. La vie des indigènes sous les tropiques y est représentée comme une sorte de conte de fées. A l'arrière-plan, une des capitales légendaires d'un royaume indien.*

semblent observés à la loupe ressemblent à des joyaux précieux. La nature y est analysée avec tant de fidélité qu'on peut sans hésiter donner aux plantes et aux animaux leurs noms exacts. Ces dessins de Ligozzi forment une étape importante dans le développement de l'illustration de l'Histoire Naturelle.

Les musées de Florence possèdent tout un groupe d'idoles pré-colombiennes qui sont actuellement prêtées au Musée d'Ethnologie. On peut le regretter, car ces pièces sont d'un intérêt assez médiocre pour les spécialistes de l'archéologie américaine, tandis que, dans le cadre de la salle du trésor des Médicis, au Museo degli Argenti, elles nous permettraient de saisir le caractère varié et disparate des éléments qui composaient un trésor princier à la Renaissance.

Un petit masque rond est serti d'un cadre européen de vermeil, qui date peut-être du XVI[e] siècle (fig. 12); dans les cavités des yeux sont incrustées des pierres précieuses taillées en

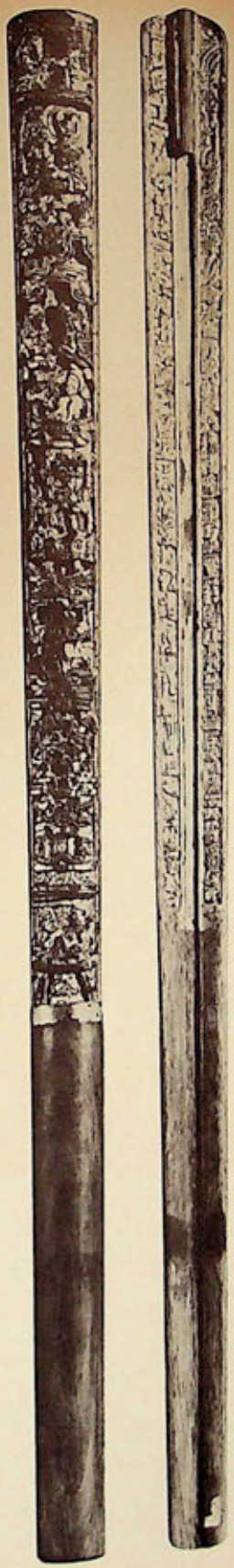


3

Europe. Le style de ce masque fait penser aux œuvres produites par la culture olmèque, dont le berceau se trouvait au sud de Vera-Cruz et dans la ville voisine de Tabasco. Mais il se pourrait aussi qu'il provînt des massifs montagneux du Guatemala ou de leurs contreforts méridionaux, et qu'il eût été créé par les membres des tribus Pipil, c'est-à-dire de ceux qui parmi les Indiens Nahua, venus d'Amérique du Nord, s'étaient avancés le plus loin vers le Sud. En tout cas il s'agit d'une œuvre qui appartient aux plus anciennes cultures de l'Amérique centrale.

Une statuette taillée dans la même pierre verdâtre que ce masque fut dotée en Europe d'un socle d'agate, de boucles d'oreilles ornées de pierres précieuses, d'une chaînette d'or, et d'un anneau fixé dans la tête pour la suspendre. (fig. 1). Les origines de cette pièce sont les mêmes que celles du masque à monture de vermeil.

Un autre masque, de jade verte celui-là (fig. 7), apparaît, dans sa rigoureuse stylisation, comme une œuvre caractéristique de la culture du Teotihuacan, dans sa période de plein épanouis-



4

sement qui se situe entre 500 et 600 après Jésus-Christ, environ. On suppose que ce genre de masque était accroché sur la momie du défunt lors des funérailles. Les yeux étaient incrustés de coquillages ou d'obsidienne. Une photographie plus ancienne (fig. 8) montre que dans le masque de Florence les yeux étaient également soulignés d'un trait, qui a malheureusement été effacé par la suite lors d'une restauration. Il apparaît que cette façon de compléter une œuvre en employant la couleur correspondait à une ancienne coutume européenne.

Deux javelots de bois (fig. 4), nommés « Atlatl » en aztèque, furent achetés à bas prix chez un brocanteur florentin. Le javelot lui-même était fixé dans la rainure du bois. A l'extrémité de la rainure se trouve une cheville qui maintenait la hampe. Au moment du lancer, on tenait l'atlatl en main, et le javelot, qui glissait le long de la rainure, avait ainsi plus d'élan et de précision. Ces armes, parmi les plus anciennes

5

qu'aient fabriquées les hommes, ont survécu jusqu'à nos jours dans les vallées du Mexique. On peut encore voir des pêcheurs les manier sur les lacs à quelques kilomètres seulement de la capitale moderne.

Les deux javelots conservés à Florence, richement dorés, sont des objets de cérémonie, qui étaient employés dans les fêtes religieuses. De beaux idéogrammes dans le style sacré mixtèque, en relief, en recouvrent les deux faces. Ces armes datent du premier tiers du XVI^e siècle et proviennent du pays des tribus mixtèques, la région montagneuse de l'ouest de l'Oaxaca.

Il est très peu probable que ces objets faits de bois fragile, et en excellent état de conservation, aient été retrouvés dans le sol et l'on peut fort bien se ranger à l'avis de Paolo Mantegazza qui eut la chance de les découvrir et qui pense qu'ils appartenaient à l'origine aux collections des Médicis. Il se pourrait qu'ils proviennent des fonds de l'Armeria, dispersés après 1773: de nombreuses armes furent envoyées à la fonte et d'autres furent vendues.

Il faut noter la monture originale d'un petit masque de pierre entouré d'un chêne d'or qui se trouve au Museo degli Argenti (fig. 9 et page de couverture). Le chêne était l'emblème de la famille della Rovere et ce fait peut nous fournir un indice sur la façon dont cette pièce parvint dans les collections des Médicis. Elle appartenait peut-être au dernier Duc d'Urbin, Francesco Maria della Rovere, mort en 1631, et dont l'héritage échut aux Médicis. Il se pourrait aussi que ce masque soit venu à Florence à l'occasion du mariage de la nièce du Duc d'Urbin, Vittoria, avec Ferdinand II de Médicis, en 1634.

Au premier coup d'œil ce masque souriant semble bien appartenir à une culture exotique primitive, et la turquoise, avec des traces de minerai d'or dans lequel il est taillé, pourrait être d'origine américaine. Les traits indécis et déformés, cependant, n'ont rien de commun avec les types nettement définis qui constituent le répertoire de l'art mexicain. Il s'agit sans aucun doute d'un faux exécuté en Europe au XVII^e siècle.

3 *« Manto del fuego del Diablo ». Ce manteau de cérémonie était porté au cours des fêtes religieuses. Illustration d'un manuscrit composé à Mexico dans la seconde moitié du XVII^e siècle; elle conserve cependant le style de la période d'avant la conquête. Florence, Biblioteca Nazionale.*

4 *Deux javelots nommés « Atlatl » en aztèque. L'un est vu de face, l'autre de dos. Ce sont des perches de bois aplaties, avec une rainure le long de laquelle le javelot glisse lorsqu'il est lancé. Sur la face arrière il y a une goupille pour fixer le manche. Objets dorés destinés à être employés dans les cérémonies rituelles. Art mixtèque, premier tiers du XVI^e siècle. Florence, Museo Nazionale di Antropologia ed Etnologia.*

5 *Le livre XI du traité de Sahagún parle des animaux, des métaux, des pierres et des couleurs. Un chapitre entier est consacré aux splendides papillons. On voit ici l'un des plus beaux, le « Xicoltopolotl », également appelé « Xicoltecorpopulot ».*

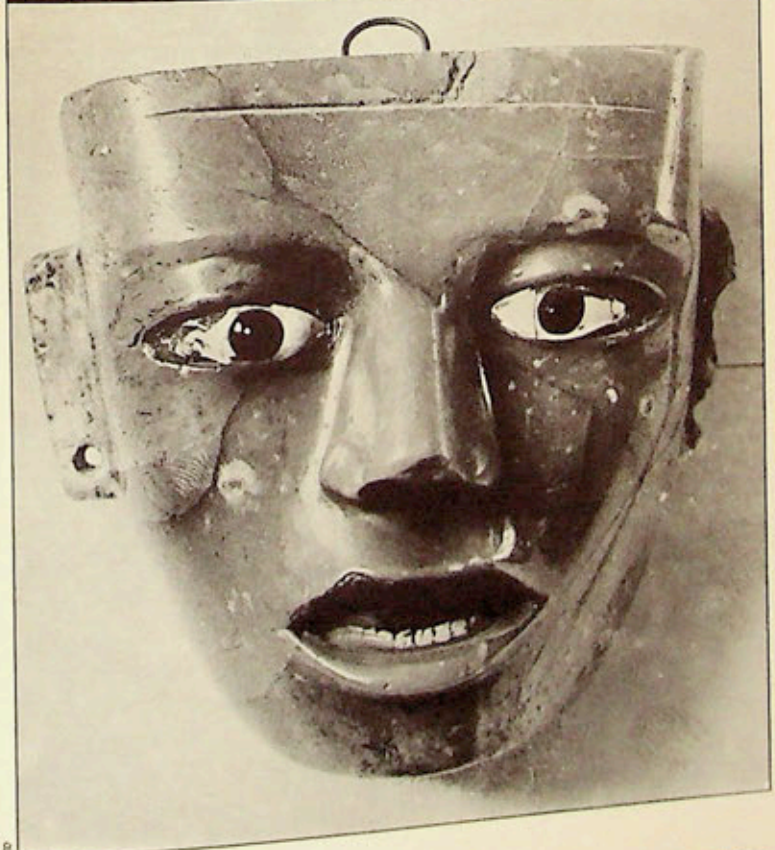
6 « La composition de mosaïque de plumes ». Page du manuscrit rédigé par le Frère Bernardino de Sahagún. Le texte est en langue Nahuatl. Florence, Biblioteca Laurenziana.

7 Masque funéraire de jade verte. Œuvre caractéristique de la culture du Teotihuacan, datant de l'époque comprise environ entre 500 et 600 après Jésus-Christ. Florence, Museo Nazionale di Antropologia ed Etnologia.

8 Le même masque avant sa restauration. Les yeux sont soulignés d'un trait, apparemment de couleur. Cette addition apportée en Europe à une époque ancienne était un souvenir de la représentation des yeux dans l'art primitif. Dans les masques du Teotihuacan les yeux sont incrustés de coquillages et d'obsidienne. Florence, Museo Nazionale di Antropologia ed Etnologia.

tlilani oapalpan machiotl,
man icpeoa intlaçaloliztli,
tlachichioaliztli: achto mopati
moneloa intzacutli, tzacupa
lo, netzacupatililo: iehoan in
quiuh intzacupatlaliztli int
pilhoan, inizcaltilom, tetzacup
tilia, tzacupatla: niman ic mo
tequi intlilli intlilantli, inicm
tlillotia, motlilancaiotia, in
uitlacuilolli: caiehoatl uellau
cana, achto onmoçaloa, onmo
pachoa omiuictica: iehoatl inti
lantli muchioa, ihuiio tzanatl,
anoço chamolin, chamoloatzall
niman iccontoquilia, motequi
initlaoatzallo, inipepech moch
oa inquenami ihuitl, incatlchio
achto ompehoa iniuhqui icca
chiotl, aço xiuhtototl ompeoa
anoço tzinitzcan, anoço tlauhq
chol, aço alopal, anoço xiuhti
tzili, uitzitzili, quetzaluitzi
li, tleuitzilin: inieizquican
icac ihuiio, itlachieliz iniuhqu
icxotla, icpepetzca monana

7



8

La production de faux imitant les œuvres préhistoriques des pays lointains était déjà passablement développée au XVII[e] siècle, et on peut souvent en rencontrer des exemples dans les grandes collections anciennes. Il s'agit presque toujours d'idoles. L'intérêt pour les religions étrangères était tel qu'au XVI[e] siècle déjà, les livres de mythologie étaient illustrés de gravures de caractère fantastique représentant des divinités exotiques. C'est ce même intérêt qui explique que la plupart des objets mexicains rassemblés dans les collections européennes anciennes soient des idoles de l'époque précolombienne, découvertes grâce à des fouilles, et dont l'origine est souvent antérieure de plusieurs siècles à la conquête du Mexique. Il semble cependant que l'amateur de curiosités ait attaché aussi une autre signification à l'art primitif des pays exotiques. Il y voyait une manifestation d'une des phases les plus anciennes de l'histoire de l'humanité. Les théories de l'évolution, que Vitruve expose dans le deuxième livre de son Architecture, étaient illustrées par des planches qui connurent une grande diffusion. Dans les jardins de style dit « rustique », les masques primitifs pouvaient trouver place et constituer une catégorie de sculpture bien définie à côté des divinités de la Nature, des faunes, des satyres et des nymphes qui animaient cette représentation du monde ancien. Ils formaient un contraste frappant avec l'architecture construite selon les règles strictes du classicisme. On est amené à se demander si l'attrait esthétique de l'art primitif n'est pas dans ce cas exactement le même que celui qu'il exerce sur la sensibilité moderne.

A côté de l'intérêt scientifique pour les peuples primitifs et leur mythologie, les collections du XVI[e] et du XVII[e] siècle témoignent aussi d'une croyance au merveilleux encore toute médiévale. Les objets venus de pays lointains sont transfigurés par une vision fantastique et romanesque. Au Moyen Age, les vases d'agate de l'Antiquité ou de l'Orient furent richement décorés de pierres précieuses et placés dans les trésors des églises. On en faisait des reliques auxquelles la légende attribuait des origines sacrées. De même, au XVI[e], au XVII[e] et au XVIII[e] siècles, les objets provenant du Mexique ou de l'Extrême-Orient sont pourvus de montures d'or, et bien qu'ils soient conservés dans des musées profanes, ils gardent tout à fait le caractère de reliques pour ainsi dire sécularisées. On trouve ainsi à Munich et à Vienne des objets mexicains montés de façon particulièrement somptueuse.

Les collections florentines devaient à l'origine être beaucoup plus riches en antiquités mexicaines. Mais elles les rejetèrent au XVIII[e] siècle, comme tant d'autres choses où l'âge des lumières ne voyait que de simples curiosités.

Les bibliothèques de Florence possèdent deux importants manuscrits illustrés mexicains. La Biblioteca Nazionale conserve le « Livre de la vie des anciens Mexicains » dont on sait qu'il appartenait auparavant au bibliothécaire de la Cour de Toscane, Antonio Magliabecchi (1633-1716), amateur de livres passionné, qui le légua, avec le reste de sa bibliothèque, à la ville de Florence. Il semble que ce manuscrit fut acquis en 1697 à Mexico par un voyageur, Giovanni Francesco Gemelli Carreri, qui le rapporta en Italie. Il est écrit sur un papier européen dont on peut prouver qu'il était employé entre 1562 et 1601 et c'est une variante d'un manuscrit plus ancien, daté de 1533. Le manuscrit de Mexico traite de la vie des indigènes, et décrit les cycles des fêtes annuelles et mensuelles, les divinités, et les vêtements rituels qui étaient portés en leur honneur (fig. 3 et 11).

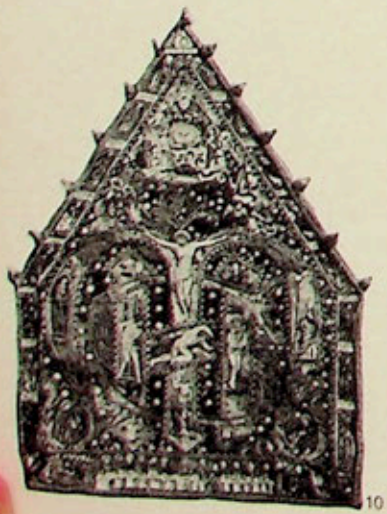
Les illustrations du Codex sont du même style que celles des manuscrits qui datent d'avant la conquête: les personnages sont simples et cernés de traits noirs, sans aucune indication de modelé pour les corps. Ici et là cependant des recherches hésitantes de perspective trahissent la date tardive du manuscrit, qui a déjà subi l'influence européenne. La feuille reproduite ici montre la décoration du « Manta del fuego del diablo », manteau rituel qui était porté dans les fêtes religieuses. L'autre feuille représente le sacrifice d'une victime au dieu de la mort.

C'est la Bibliothèque Laurentienne qui possède l'« Historia General de las Cosas de Nueva España » du Frère Bernardino de Sahagún. Sahagún, moine espagnol, au service du gou-

vernement, avait été chargé de décrire la vie au Mexique, la religion, les usages, et l'histoire du pays avant la Conquête. Il devait également représenter la flore et la faune locales. On trouve dans son ouvrage des informations sur les herbes mexicaines qui produisent des hallucinations, sur les mœurs des papillons et des oiseaux des tropiques aux splendides couleurs. Bref, il s'acquitta brillamment de sa tâche, et les ethnologues modernes ne désavoueraient pas les méthodes qu'il employa (voir fig. 5 et 6).

Sahagún composa un questionnaire écrit qu'il lut aux chefs de tribus indigènes, en les priant de l'aider à y répondre. Pendant deux ans il interrogea les Indiens, avec le concours de fils de familles princières, qui avaient été élevés par les missionnaires et connaissaient l'espagnol et le latin, en plus de leur langue maternelle, le nahuatl. Les indigènes répondaient par des idéogrammes et des explications verbales, que les collaborateurs de Sahagún transcrivaient. C'est ainsi que naquit la première version de l'ouvrage, connue sous le titre de « Primeros Memoriales », et qui fut rédigée dans un village de la province

9



10

de Culhuacab, Tepeapulco, entre 1558 et 1560. Le Frère Bernardino poursuivit alors sa route jusqu'à Santiago Tlatelolco, où il reprit son enquête entre 1564 et 1565 au Collège de Santa Cruz. Plusieurs Indiens qui étudiaient à ce collège et qui possédaient trois langues lui servirent de secrétaires. De nouvelles versions du manuscrit furent alors rédigées, et l'exemplaire de Florence est peut-être la dernière d'entre elles. Il se peut qu'il ait été destiné au Roi et à son « Conseil des deux Indes ». Il contient le résultat final des enquêtes poursuivies à Mexico de 1565 à 1569. Il est écrit en Nahuatl, en caractères latins, avec la traduction espagnole en regard; mais celle-ci n'est le plus souvent qu'un résumé, et même elle fait parfois complètement défaut. Le texte en nahuatl est donc ici l'élément le plus important, tandis que dans les « Primeros Memoriales », à une époque où Sahagún avait moins d'expérience et une moindre connaissance de la langue des indigènes, ce sont souvent les images qui jouent le rôle principal.

Considéré dans son ensemble, le manuscrit est non seulement un traité sur la vie des indigènes, non seulement un ouvrage historique et ethnologique, mais encore un ouvrage philologique, une collection de textes, qui pouvait servir de base pour apprendre la langue, bref, une œuvre conçue selon l'esprit des humanistes italiens.

Ce manuscrit illustré par des Indiens contraste avec le Codex de la Biblioteca Nazionale, où l'on sent profondément l'influence des modèles européens. La représentation est devenue naturaliste, la perspective est employée, bien que de façon purement empirique et souvent erronée.

Nous trouvons aussi dans ce manuscrit la description de la fabrication des mosaïques mexicaines faites de plumes (fig. 6) et ce chapitre nous intéresse tout particulièrement car des ouvrages de ce genre sont conservés dans les collections florentines.

Les mosaïstes qui employaient des plumes formaient une corporation d'artistes très influents, établis dans une banlieue de Mexico, Tlatelolco. Au cours de cérémonies religieuses, ils consacraient aux dieux leurs fils qui étaient destinés à pratiquer le même métier. On leur enseignait l'art du dessin et des idéogrammes, et c'était seulement au terme de plusieurs années d'étude qu'ils atteignaient à la pleine maîtrise de leur métier, qui connut son plein épanouissement sous le règne d'Ahuitzotl, huitième roi du Mexique (1486-1502). Ces ouvrages faits de plumes étaient

11

aussi prisés que des joyaux. Les premiers conquistadores en parlent avec admiration. Cet art déclina peu après la conquête mais aujourd'hui encore il est perpétué par les ouvriers misérables qui fabriquent des souvenirs pour les touristes.

Notre série d'images montre d'abord la préparation de la colle, qui était la tâche des enfants. Sur une base de cotonnade ou de papier en fibres d'agave, le contour était dessiné à l'aide de plumes noires ou écarlates, durcies avec de la colle. Les plumes étaient enfoncées dans la base avec un os. Ensuite l'artiste remplissait l'intérieur du dessin de plumes de toutes les couleurs, posant les plus belles et les plus rares sur le dessus, afin de figurer les derniers détails.

Un petit nombre seulement des produits de cet art sont parvenus jusqu'à nous. Mentionnons la parure de tête qui se trouve à Vienne, et qui, selon la tradition, a dû appartenir à Montezuma, le dernier empereur aztèque. En réalité cette pièce, ainsi que la hache et les autres mosaïques de plume que possède Vienne appartenaient aux prêtres sacrificateurs, ainsi que des documents l'établissent de façon certaine, et Charles-Quint en fit don en 1524 au futur empereur Ferdinand. On trouve également à Vienne une grande variété de mosaïques de plumes créées sous l'influence européenne.

(Suite en page 50)

9 *Faux européen du XVIIe siècle, d'après une idole exotique. La monture d'or et d'émail représente un chêne, emblème héraldique de la famille della Rovere, à laquelle appartenaient les ducs d'Urbin. Florence, Palais Pitti, Museo degli Argenti.*

10 *Mitre d'évêque, en mosaïque de plumes. L'art mexicain des mosaïques de plumes survécut pendant quelques décennies à la conquête. Ainsi que le montre cette pièce, les formes dans la mosaïque de plumes, comme dans la peinture subirent bientôt l'influence européenne. Florence, Palais Pitti, Museo degli Argenti.*

11 *Comme pour la figure 3 (p. 21), il s'agit d'une illustration tirée du «Livre de la vie des anciens Mexicains».*

Elle représente le dieu de la mort, auquel des victimes étaient sacrifiées. Florence, Biblioteca Nazionale.

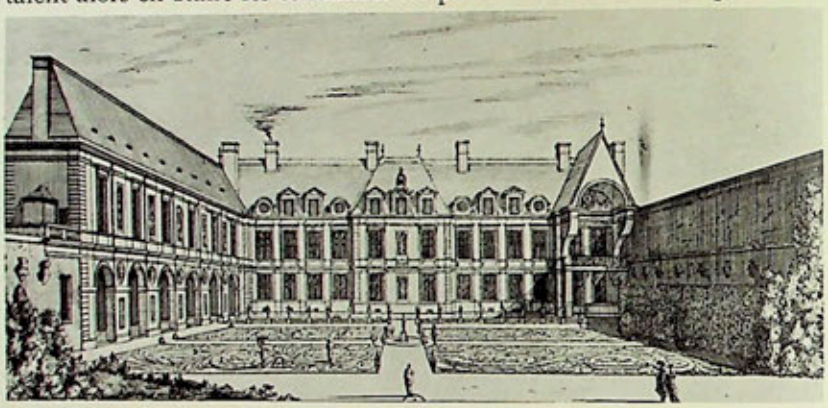
12 *Masque de pierre verte. Ce masque présente des réminiscences de la culture olmèque. On ne peut cependant déterminer avec précision sa provenance. La monture de vermeil est européenne. Florence, Museo Nazionale di Antropologia e Etnologia.*

12

Walter Vitzthum

LA GALERIE DE L'HOTEL LA VRILLIERE

Pour décorer la galerie de son hôtel, devenu le siège de la Banque de France, Louis de La Vrillière s'adressa aux artistes qui représentaient alors en Italie les tendances les plus «modernes» de la peinture.



Vue de l'Hôtel La Vrillière, côté jardin, avec la galerie dans l'aile gauche au premier étage. Rien ne reste aujourd'hui, dans les bâtiments de la Banque de France, de l'aspect que nous offre cette gravure de Marot.

La Galerie Dorée de la Banque de France offre trois éléments d'intérêt remarquables: en premier lieu la superbe décoration des boiseries que Robert de Cotte a dessinée et qui reste à Paris sans rivale, exception faite de celles de l'Hôtel de Soubise et du Petit Luxembourg, ensuite la conception architecturale due à François Mansart, enfin la décoration picturale voulue par le premier propriétaire, Louis Phélypeaux de La Vrillière. Seules subsistent aujourd'hui les boiseries, c'est-à-dire un revêtement ajouté à la structure originale au XVIII[e] siècle, alors que la propriété de l'hôtel était déjà passée de la famille de La Vrillière au fils de Louis XIV, le Comte de Toulouse. De la conception de Mansart, il ne reste que le plan. Quant à la décoration picturale, ce sont des copies qui en préservent le souvenir. Un effort est donc nécessaire pour reconstituer l'ensemble original, mais il est amplement justifié par la place éminente que l'Hôtel La Vrillière occupait au XVIII[e] siècle à Paris. La collection des tableaux réunis dans la galerie et le décor original de la voûte correspondaient certainement au goût le plus avancé de l'époque. C'est cet aspect qui nous concerne ici.

La sûreté du goût de Louis Phélypeaux de La Vrillière, secrétaire d'Etat, s'affirme déjà en 1635, par le choix qu'il fit de son architecte. Il s'adresse à celui qui montrera le talent le plus nuancé parmi les architectes de l'époque de Mazarin: François Mansart. C'est la première fois que Mansart reçoit la commande de bâtir un hôtel particulier de vaste envergure, et l'exemple qu'il donne à cette occasion aura une influence décisive sur l'architecture française pendant deux générations. Le plan de Mansart comprend une spacieuse galerie située derrière le corps de logis, donnant sur le jardin. L'idée d'une galerie était tout à fait traditionnelle: il suffit de se rappeler en effet celle du Luxembourg qui contenait le cycle de l'histoire de Marie de Médicis par Rubens (voir L'Oeil n° 125). La nouveauté à l'Hôtel de La Vrillière résidait dans la manière d'en concevoir la décoration. Au lieu de mettre l'accent sur un programme iconographique dédié à la glorification de sa famille, il n'avait d'intérêt que pour la valeur artistique propre des œuvres. La clef de voûte de la décoration de la galerie est constituée par un tableau que La Vrillière avait acquis peu de temps avant la construction de l'hôtel. C'est un des chefs-d'œuvre de la peinture moderne italienne, « l'Enlèvement d'Hélène » du Guide, peint en 1631 et entré depuis peu en France. C'est en fonction de ce tableau et de la collection que La Vrillière pensait réunir autour de cette œuvre qu'il faut juger la galerie de Mansart: celle-ci en effet, pendant deux décennies,

Copie du XVII[e] d'un détail du plafond de François Perrier avec les bordures originales changées depuis par Robert de Cotte.

e gauche à droite, du fond de la galerie à la porte d'entrée; Cortone: « César remet Cléopâtre sur le trône d'Egypte ». Reni: « L'enlèvement d'Hélène ». Cortone: « La découverte [illegible] émus ».

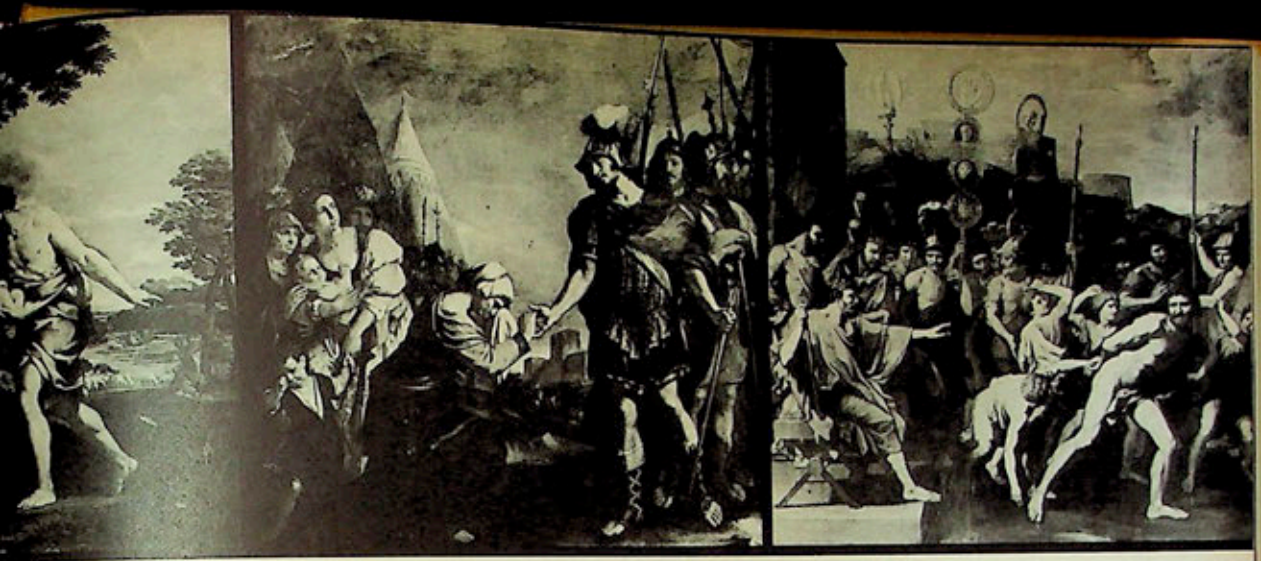
— entre Louis XIII et Louis XIV, — présenta mieux que tout autre lieu à Paris, les tendances de la peinture moderne illustrée par les écoles les plus avancées du moment, celles de Bologne et de Rome.

Au moment même où La Vrillière poursuivait la construction de son hôtel, il entrait en possession, par hasard ou par dessein, de « l'Enlèvement d'Hélène », le plus beau tableau italien de dimensions monumentales en vente en France. Peint en 1631 pour le roi d'Espagne qui le jugeait trop cher, il fut acquis à Rome par Marie de Médicis. Le tableau fut envoyé en France, mais il n'était parvenu qu'à Lyon lorsque la reine fut contrainte de prendre le chemin de l'exil. Ce fut La Vrillière qui entra en possession du tableau et il n'y a pas de doute que, dès cet achat capital, la décoration de la future galerie lui fut subordonnée. Il s'agissait essentiellement de donner au tableau du Guide une suite logique, c'est-à-dire une série de tableaux (en tout, il y en aura dix) de même format et de sujets appropriés, — formée sur une base stylistique commune.

La galerie de La Vrillière constitue un fait exceptionnel à ce moment à Paris. En contraste avec les collections mixtes de toutes les écoles et de toutes les époques réunies par les autres amateurs qui jugeaient chaque tableau en soi, La Vrillière visait à un ensemble formé exclusivement d'œuvres italiennes — on nous permettra d'y inclure Poussin — de son temps. La passion de La Vrillière pour l'Italie sera constante jusqu'à sa mort: c'est un élève d'Algardi, Domenico Quidi, qui devait ériger son tombeau dans l'église de Châteauneuf-sur-Loire.

Il était tout à fait naturel qu'ayant décidé de dédier la galerie à la peinture moderne, La Vrillière s'adressât aux artistes mêmes, plutôt qu'aux marchands. L'uniformité des dimensions des toiles et, chose plus importante encore, de celles des figures imposées par le tableau du Guide — ne posait ainsi aucun problème. De même le choix des sujets se trouvait déterminé d'avance par La Vrillière. La première commande qu'il passa date de la fin de l'année 1635, précisément l'année où commença la construction de l'hôtel. Ce sont les livres de comptes du peintre même, — il s'agit du Guerchin, — qui nous font connaître ces détails. Nous savons ainsi qu'en 1637 le tableau était terminé et envoyé en France et qu'il représentait « Caton d'Utique », c'est-à-dire les adieux de Caton après sa décision de se

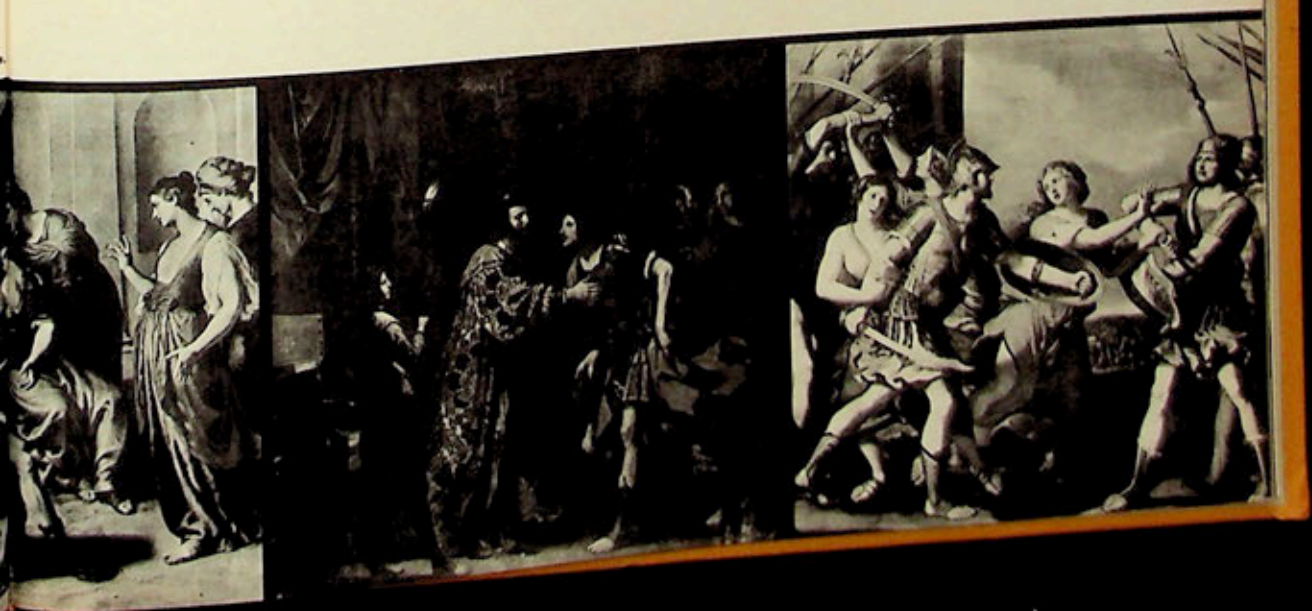
rione: « Auguste et la sibylle ». Maratte: « La Paix d'Auguste ». Turchi: « La mort de Cléopâtre ». Guerchin: « Caton à Utique ». Guerchin: « Combat des Romains et des Sabins ».



Rémus ». Guerchin: « Coriolan supplié par sa mère ». Poussin: « Camille livre le maître d'école de Faléries à ses élèves ».

suicider. La Vrillière restera particulièrement attaché au Guerchin qui lui enverra en 1643 un « Coriolan supplié par sa mère » et en 1645 «Les Romains et les Sabins». A cette date, — c'est le moment où François Perrier commence la décoration de la voûte —, huit tableaux étaient prêts pour la décoration des murs. Outre le Guide et les trois Guerchin, il y avait un tableau de Poussin représentant « Camille livrant le maître d'école de Faléries à ses écoliers », commandé à Rome et daté par Félibien de 1637, puis deux tableaux de Pierre de Cortone, « César remet Cléopâtre sur le trône d'Egypte » et « La découverte de Rémus », pour lesquels les dates exactes nous manquent, mais que l'on peut situer sur la base de leur style, le premier entre 1635 et 1637, le second autour de 1642. Le huitième tableau est « La Mort de Cléopâtre » d'Alessandro Turchi (mort à Rome en 1649), pendant direct par son sujet du premier tableau de Pierre de Cortone et très probablement à dater dans les années 1637-1640.

Si nous considérons ce groupe comme un ensemble du point de vue iconographique et stylistique, nous constatons une correspondance générale mais appliquée sans la moindre rigidité dans les détails. Il n'y avait évidemment pas de programme iconographique cohérent et établi à priori, hors le choix de sujets antiques et, exception faite du Guide, plus précisément romains. Nous y trouvons des thèmes stoïques comme ceux de « Camille » et de « Caton » ainsi que des scènes lyriques, en premier lieu le tendre poème pastoral suggéré par Pierre de Cortone dans « La Découverte de Rémus », mais également dans la scène de « César et Cléopâtre ». Si la première tendance fut introduite par La Vrillière lui-même, la seconde se trouvait après tout représentée déjà dans le tableau du Guide. Du point de vue stylistique, nous restons dans le cercle de la « grande manière », c'est-à-dire du style académique et quelquefois rhétorique introduit au début du siècle par les Carraches à Bologne et bientôt développé à Rome, soit dans la direction du classicisme soit dans la direction baroque. Pour une génération Poussin et Pierre de Cortone resteront à Rome les chefs d'école des deux tendances qui s'éloigneront de plus en plus de leur base commune jusqu'à devenir dans l'esprit des académiciens, irréconciliables. L'antithèse indiquée par ce que l'on appellera plus tard « poussinistes » et « rubenistes » se concrétise à Rome au moment même où les deux for-



Copie d'après François Perrier, au plafond de la galerie. De gauche à droite: « La terre », « Le feu », « L'aurore ». Au centre: « Le soleil », « La Nuit », « L'eau », « L'air »

mules sont développées d'un côté il est vrai par Poussin, mais de l'autre par Pierre de Cortone. La Vrillière confrontera encore une fois les deux tendances dans les deux derniers tableaux de sa galerie. Vers 1660 il commande deux scènes de l'histoire d'Auguste, « Auguste et la Sibylle » et « la Paix d'Auguste », respectivement à Pierre de Cortone, qui entre-temps était devenu de loin le représentant le plus éminent du baroque romain, et à Carlo Maratte, jeune débutant qui bientôt renouvellera la tradition des Carraches en s'inspirant du texte original. Le fait d'avoir choisi Maratte à ce moment précis indique bien que La Vrillière — âgé alors de soixante ans — était resté en contact avec les nouvelles tendances du milieu romain.

Ce désir de donner à sa galerie une apparence moderne et romaine s'était déjà manifesté en 1645 lorsqu'il avait eu à choisir le peintre de la voûte. C'est François Perrier, l'élève de Lanfranco et le maître de Lebrun, revenu de Rome à Paris à ce moment même, qui décora le plafond avec une suite de « quadri riportati » selon les règles de l'école des Carraches. Nous savons par ailleurs que des copies du plafond de la Galerie Farnèse se trouvaient au rez-de-chaussée de l'Hôtel La Vrillière. En tout cas, le choix de Perrier était certes plus adéquat et plus efficace que celui de Poussin fait par le roi quelques années avant pour sa galerie du Louvre. Les copies des fresques de Perrier, que nous voyons aujourd'hui au plafond de la Galerie, œuvre du XIX^e^ siècle, nous donnent une idée exacte des compositions des panneaux et de leur disposition. Elles nous cachent pourtant l'aspect original des bordures transformées en style rocaille par De Cotte. Nous devons à Mademoiselle Jennifer Montagu, de l'Institut Warbourg, la découverte au Musée des Arts Décoratifs d'un dessin qui nous renseigne sur leur forme primitive. Quant aux tableaux, ils furent transférés au Louvre au moment de la

Révolution et ensuite dispersés dans les dépôts du Louvre et dans les musées de province (Musées de Cæn, Lille, Lyon, Marseille et Nancy). Leur réintégration, sinon à la Banque de France même, au moins dans leur ensemble au Louvre, est souhaitable.

Pour connaître l'ordre exact des tableaux tels qu'ils se présentaient à l'origine, nous avons pour le mur à droite, le témoignage de l'historien Sauval, antérieur à l'arrivée des deux derniers tableaux. Nous le suivons dans nos illustrations. Nous sommes moins bien informés sur la succession des tableaux placés à gauche et pas du tout sur l'aspect de la décoration des murs entourant les peintures, à part cette indication, également due à Sauval: « Le lambris de six pieds de haut ou environ, qui règne au pourtour, est couronné d'une corniche garnie de bustes antiques, entre autres de ceux de Brutus et d'Agrippine. Les tableaux sont posés au-dessus de côté et d'autre: sur la gauche, ils sont séparés par des croisées, sur la droite par des grandes niches et bordés de part et d'autre alternativement de vases fumants et de petits enfants de stues, exécutés par Le Grand, et armés de drapeaux, de masses et d'aigles romains ».

Peu après l'arrivée des deux derniers tableaux, la Galerie de La Vrillière reçut sa consécration avec la venue du maître de l'école romaine, le Bernin, qui était à Paris en 1665. Chanteloup le guidait et nous raconte ainsi sa visite: « Entré dans la galerie, le premier tableau qu'il a vu est du Guerchin... Après il a vu celui du Poussin. Il a dit « Questo e bello. E dipinto della maniera di Raffaello. » Il a vu les autres de Pietro de Cortone, et a loué dans le dernier fait, la Vierge qui est en haut ».

Le Bernin termina sa visite en admirant le tableau qui était à l'origine de la décoration de la galerie, celui du Guide.

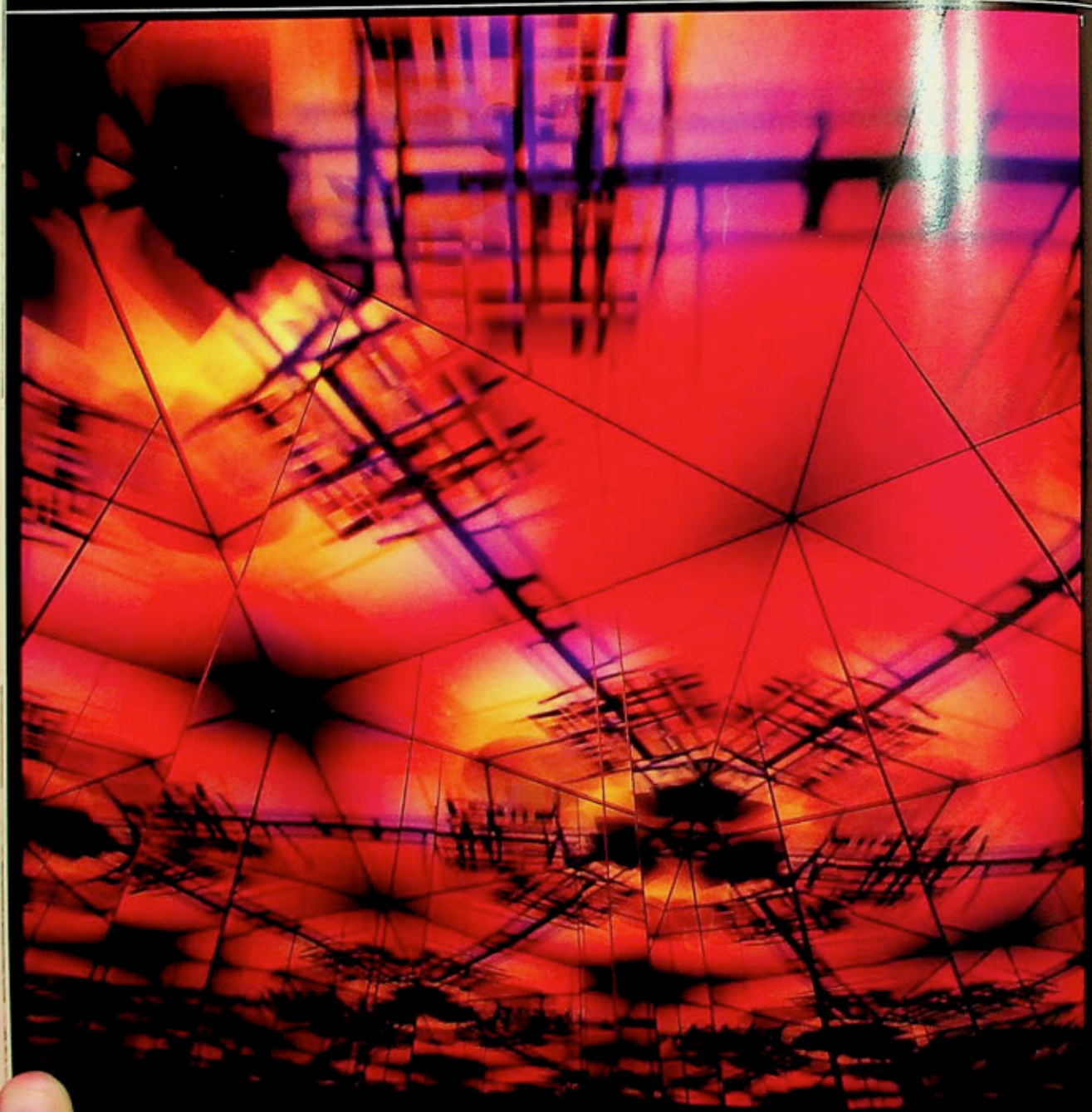
Guido Reni: « L'Enlèvement d'Hélène ». Paris, Musée du Louvre.
La Galerie de la Banque de France. Etat actuel. Des copies du XIX^e^ remplacent les tableaux enlevés pendant la Révolution. Les boiseries sont celles que fit Robert de Cotte au XVIII^e^, qui donnèrent leur nom à la « Galerie Dorée ».

Les tableaux réunis au XVII^e^ siècle dans la galerie de l'Hôtel La Vrillière sont aujourd'hui dispersés. « L'enlèvement d'Hélène », de Guido Reni, « La découverte de Rémus », de Pierre de Cortone, « Les Romains et les Sabins », du Guerchin, « Camille et le maître d'école de Faleries », de Poussin, et « La mort de Cléopâtre », de Turchi sont au Louvre, « César et Cléopâtre », de Pierre de Cortone, au Musée de Lyon, « Coriolan supplié par sa mère », du Guerchin, au Musée de Caen, « Auguste et la sibylle », de Pierre de Cortone, au Musée de Nancy, « La paix d'Auguste », de Maratte au Musée de Lille, « Caton d'Utique », du Guerchin, au Musée de Marseille.

1 Nicolas Schöffer: « Lux II avec prismes multiples ». 1957-1965. Coll. Galerie Denise René, Paris.

2 Alexander Wallace Rimington et son orgue à couleurs, vers 1895, à Londres. (Les 14 arcs électriques sont visibles dans leurs cabinets).

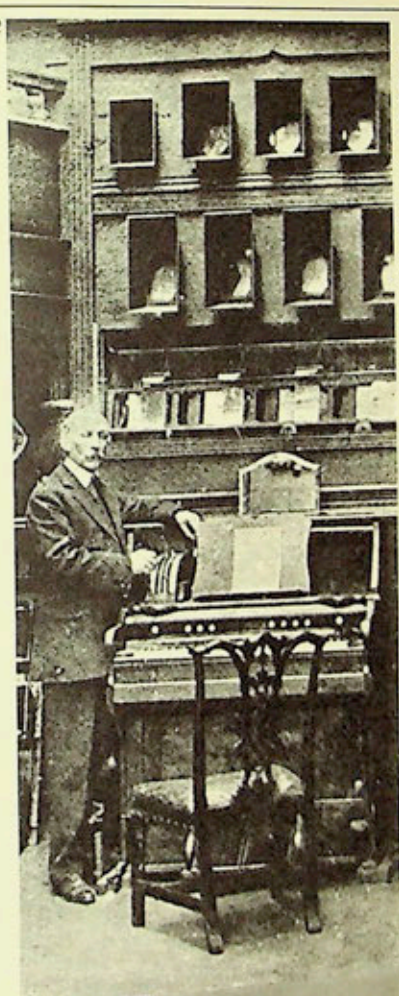
3 Thomas Wilfred au clavier à touches coulissantes de son « Clavilux » vers 1923, à New York.



L'ART DE LA LUMIERE ARTIFICIELLE

par Frank Popper

2



3

L'art de la lumière a son origine dans ce qu'on a appelé les orgues à couleurs, dans l'histoire de la photographie et du cinéma et enfin dans les projections théâtrales. La convergence de ces expériences a donné naissance, vers 1920 d'abord, et vers 1950 ensuite, à un art bien distinct, celui de la lumière.

Les orgues à couleurs, quelquefois appelés orgues à peinture lumineuse, remontent au XVIII[e] siècle. Cet art, dans les pays anglo-saxons, a été appelé « Colour-Music » et nous trouvons dans l'article de A. B. Klein de L'« Encyclopaedia Britannica » sous ce mot la définition suivante: « Colour-Music » est le terme le plus fréquemment utilisé pour désigner un art employant la lumière changeante comme principal moyen d'expression.

C'est le Père Jésuite et mathématicien Louis-Bertrand Castel (1688-1757) qui a probablement construit le premier instrument de ce genre. Son orgue, décrit en détail dans l'ouvrage « Esprit, saillies et singularités du Père Castel », paru après sa mort, était construit de manière à ce que les touches remplissent une double fonction. Elles actionnaient les languettes pour faire vibrer les cordes mais faisaient également paraître des bandes colorées transparentes. Le Père Castel avait très probablement l'intention de placer des sources de lumière derrière ces bandes.

L'ancien problème des correspondances entre couleurs et sons s'est révélé plein de pièges pour la plupart des théoriciens et praticiens des orgues à couleurs. Les erreurs se multiplièrent quand Newton, probablement influencé par les « Harmonies de l'Univers » de Kepler (1619) sanctionna par son prestige une théorie de correspondances strictes.

Selon A. B. Klein, une deuxième source d'erreurs pour les « analogistes » entre le son et la couleur s'ajoute en 1801 à la division arbitraire du spectre de Newton. Il s'agit de la théorie ondulatoire de la lumière professée par Thomas Young. Cette théorie sera intégrée dans la théorie de l'électromagnétisme de Clerk Maxwell.

C'est Helmholtz qui s'aperçoit des divergences profondes entre la construction de perception de l'œil et de l'oreille et des réponses « caractéristiques » aux stimuli reçus.

Une bien curieuse invention fut le pyrophone construit par Frédéric Kastner, entre 1869 et 1873. C'était un orgue composé de tuyaux de verre dans lequel l'inventeur faisait passer des flammes d'hydrogène (l'hydrogène fut ensuite remplacé par le gaz d'éclairage). Le pyrophone émettait des sons harmonieux et Kastner donna des spectacles musicaux avec le concours de la voix humaine, du piano et de l'orchestre.

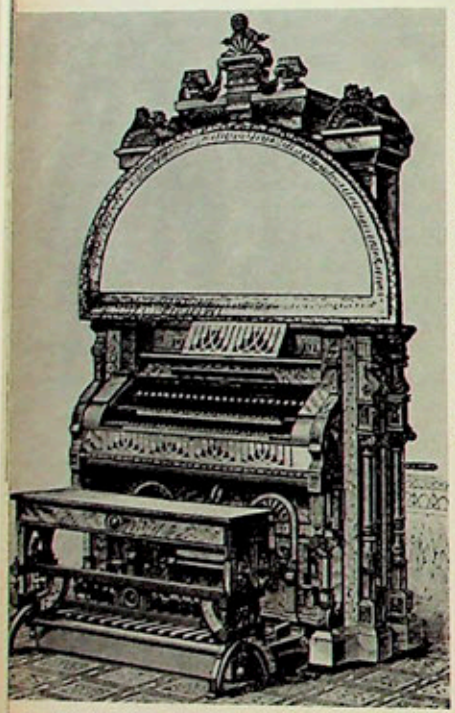
A la même époque, en Amérique, Gainbridge Bishop construisit un instrument faisant partie d'un orgue qui projetait des couleurs mélangées sur un petit écran. Bishop se servait d'abord de la lumière du jour, ensuite d'un arc électrique pour ses projections.

Alexander Wallace Rimington (1854-1918) construisit un orgue à couleurs qui fut présenté à Londres en 1895. Rimington publiera son livre sur la musique en couleurs en 1911, l'année même de la première représentation à Moscou du « Poème de Feu » (Prométhée) de Scriabine. Le compositeur russe avait introduit le « clavier à lumière » ou « Tastiera per luce » dans sa partition pour faire suivre par des nuances de couleurs, les différentes modulations de son poème

1 Bainbridge Bishop, Orgue à couleurs, vers 1875, aux Etats-Unis.

2 Zdenek Pesánek, Modèle cinétique utilisé dans le film « La lumière pénètre les ténèbres », vers 1930, à Prague.

3 Groupe Zéro, Düsseldorf (Piene, Uecker, Mack). Vue partielle de la salle programmée du groupe à l'exposition « Kunst-Licht-Kunst » à Eindhoven, Hollande 1966.



1

symphonique. La première audition avec clavier à lumière eut lieu en 1915 à New York, la deuxième en 1916 à Moscou.

L'influence cinématographique sur les arts plastiques se fait sentir dès 1912, l'année où le peintre Survage créa ses premiers « Rythmes colorés » pour le cinéma. Mais c'est le cinéma abstrait d'Eggeling, de Richter, de Léger, et également de Duchamp, Man Ray et Len Lye qui a établi un rapport avec les arts plastiques de la lumière. En ce qui concerne le théâtre, de nombreuses expériences dès l'antiquité et la Renaissance, ainsi que le théâtre d'ombres chinoises du XVIII• siècle, avaient précédé les inventions décisives d'Adolphe Appia et d'Edward Gordon Craig. L'éclairage électrique ayant été introduit au théâtre entre 1880 et 1885, la lumière prendra ainsi une nouvelle importance dans la « dynamisation » et la « symbolisation » au théâtre. Chez Appia, l'organisation de l'espace doit traduire le drame et la lumière mobile va être employée pour créer cet espace. Chez Craig, les jeux de lumière doivent « briser » les différents angles, et la création du décor se fait soit par des moyens cinétiques « abstraits », c'est-à-dire par la lumière mobile, soit par le jeu de paravents.

Dans le domaine chorégraphique, les danses de voiles de Loïe Fuller sont suivies par la longue carrière des Ballets russes de Diaghilev et les ballets suédois de Rolph de Maré comportant de nombreuses applications du principe de la mobilité lumineuse. Par la suite, dans le domaine théâtral, d'autres noms seront associés à ces idées et à ces réalisations: Yakoulov, Meyerhold, Annenkoff, Schlemmer, Kandinsky, Moholy-Nagy, Kiesler, Burian, Svoboda, etc...

On pourrait dire qu'en 1920 a eu lieu une prise de conscience qui résultait des expériences avec le mouvement, la lumière et les couleurs dans les différents domaines.

Thomas Wilfred dont les premiers travaux utilisant la lumière et la couleur remontent à 1905, occupe une place privilégiée. Wilfred, né en 1889 au Danemark, arriva aux Etats-Unis en 1916 et y perfectionna son premier instrument de composition visuelle et muette en 1919. Il l'appela le « Clavilux » et la nouvelle forme d'art ainsi trouvée: « Lumia ».

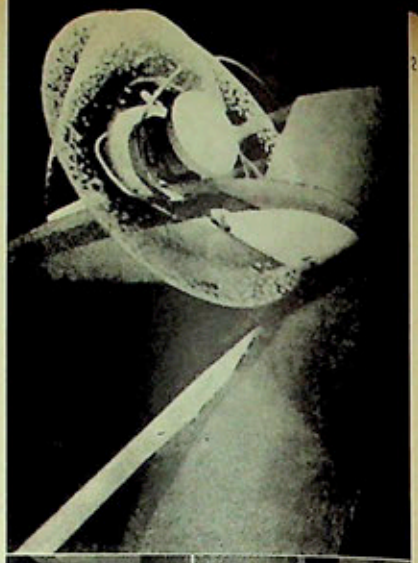
Le Clavilux était d'abord mobile et comportait un grand clavier à cinq rangées de touches coulissantes et de tirants à accoupler pour obtenir les couleurs; une batterie de six projecteurs principaux et un certain nombre de réflecteurs auxiliaires. Il fut achevé à la fin de l'année 1921 et un premier récital fut donné en 1922 à New York. Wilfred se lança ensuite dans une grande tournée à travers le monde avec son instrument.

La théorie de l'art de Wilfred part bien entendu, de la lumière et, à travers la forme, la couleur et leurs facteurs secondaires, aboutit au mouvement, la « manifestation cinétique de la lumière ».

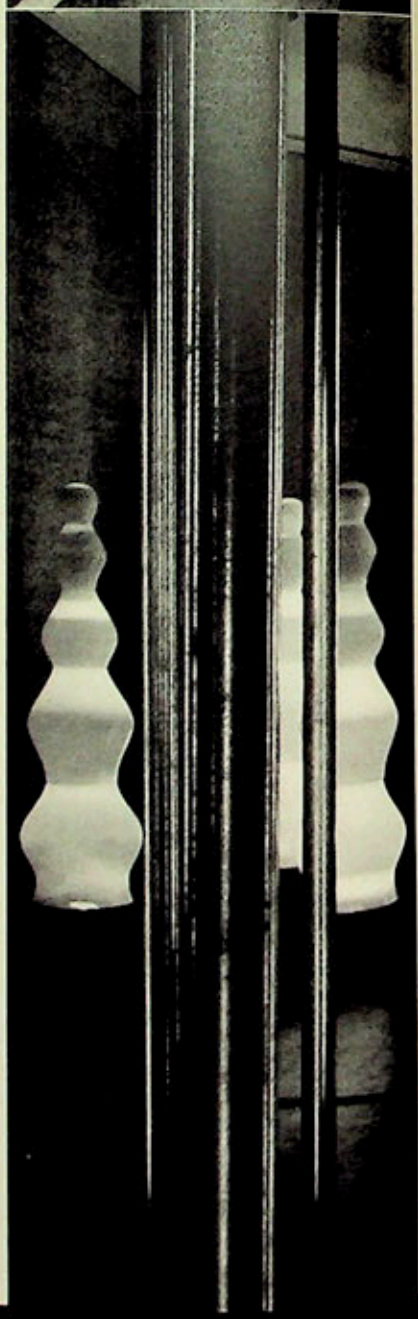
Lumia, l'art de la lumière de Wilfred a d'abord été conçu comme un art de représentation et d'interprétation en public. Puis Wilfred a commencé à composer des œuvres où les arrangements de couleurs et de lumière sont prédéterminés et projetés sur un écran selon un long cycle de métamorphoses et de mouvements aboutissant à un art plus intime.

La conception fondamentale de cet art est de créer un « drame tridimensionnel et radieux ».

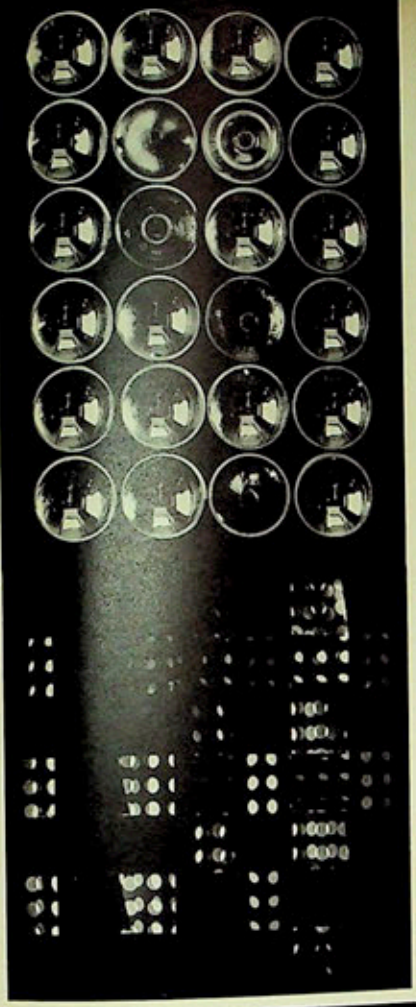
Une œuvre comme « City Windows » reproduit à sa manière les impressions recueillies pendant



2



3



4 Milan Dobes, « Lumières rythmiques jaunes », 1965.

5 Hugo Demarco, « Superposition spatiale », 1964.

6 Laszlo Moholy-Nagy, « Accessoire lumineux » (Lichtrequisit), 1923-1930. Collection Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge, U.S.A.

une promenade à travers la ville de New York une nuit d'octobre. Comme l'explique l'auteur lui-même: « Il y a d'abord un va-et-vient multidirectionnel de fenêtres illuminées; elles ont toutes des grilles en forme de croix et se reflètent... Progressivement, ces fenêtres deviennent bleu sombre comme si elles reflétaient le ciel nocturne. Petit à petit, le mouvement diminue et l'intensité décroît jusqu'au moment où seul un rectangle jaune-orangé minuscule reste perché haut dans un champ sombre. Très lentement, une silhouette d'un haut bâtiment apparaît, le ciel s'éclaircit et devient couleur magenta pâle, et la fenêtre solitaire soudainement s'assombrit ».

Une œuvre plus récente, « Lumia suite », qui est installée au Musée d'Art Moderne de New York, est animée en permanence par un arrangement de jeu électronique qui se substitue au clavier de l'instrument (clavilux).

Des expériences similaires au Clavilux furent tentées dans les années 1920-1925, notamment par A. B. Klein et Mrs. Hallock-Greenewalt tandis qu'Achille Ricciardo installait un projecteur permanent de lumière colorée dans son « Teatro del Colore » à Rome et que Thérémin donnait un concert lumineux à l'aide de tubes remplis d'eau colorée à l'Opéra de Paris.

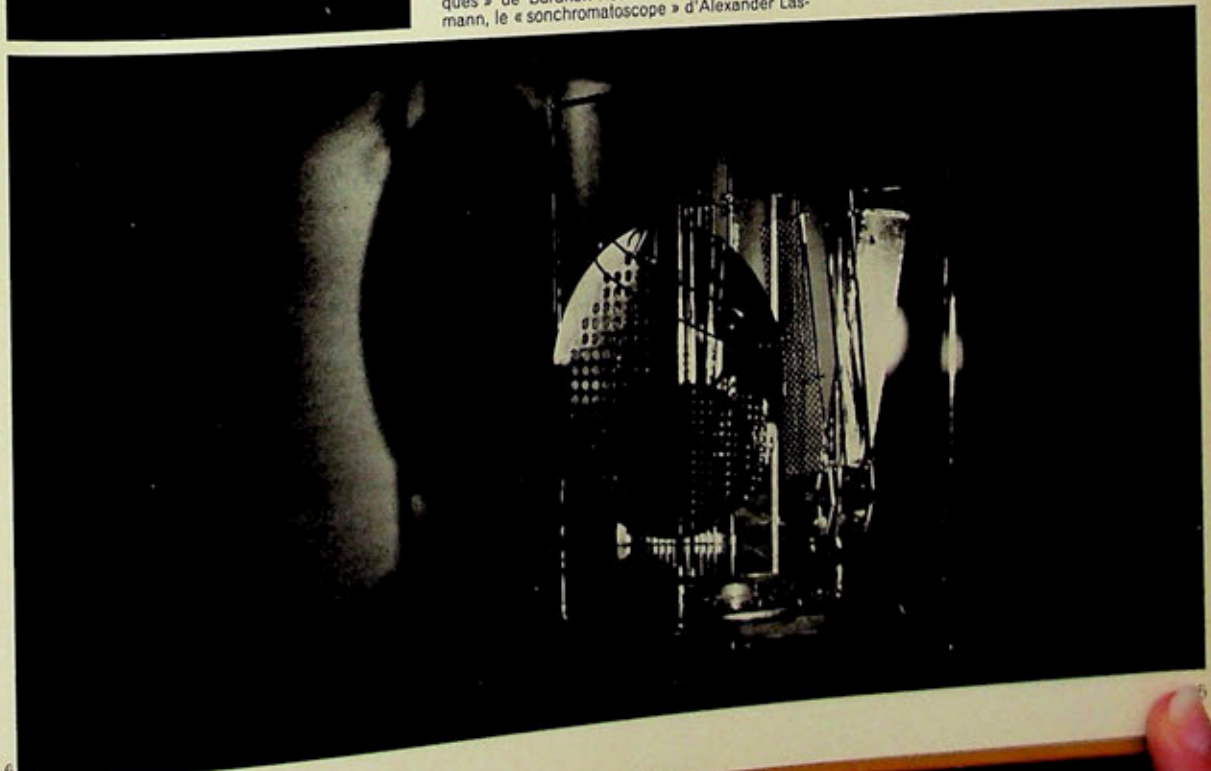
D'autres expériences de la même époque sont liées plus étroitement aux recherches dans les arts plastiques: les expériences « optophoniques » de Baranoff-Rossiné et de Raoul Hausmann, le « sonchromatoscope » d'Alexander Laszlo, les jeux de couleurs et lumières réfléchies pratiquées au Bauhaus, le Lichtrequisit (accessoire lumineux) de Moholy-Nagy, l'œuvre de Zdenek Pesánek en Tchécoslovaquie.

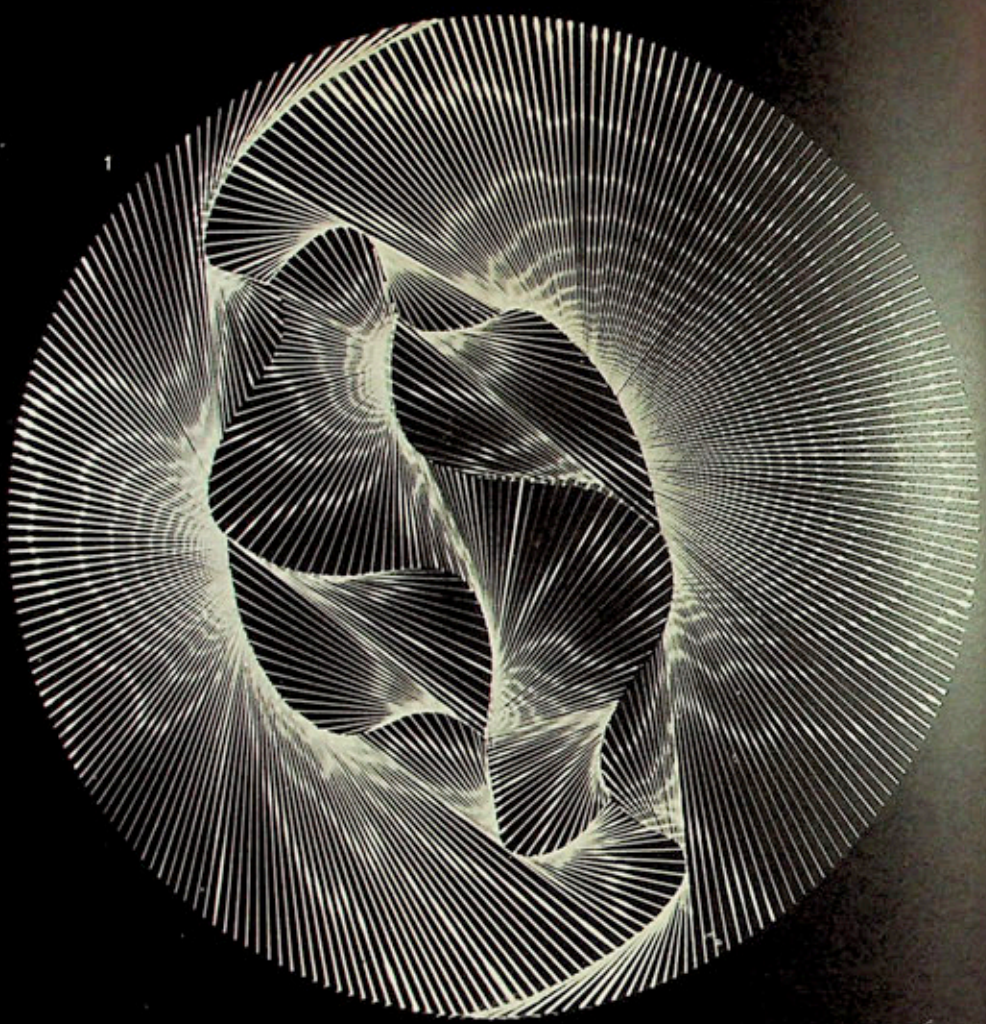
La partition de la Licht-Sonate de Hirschfeld-Mack par exemple, montre bien le développement parallèle de la musique, de la lumière et des formes. Ces dernières pouvaient changer entièrement de schéma en même temps que les matrices. De même l'éclairage pouvait varier au moyen de différentes lampes, selon les indications de la partition. Hirschfeld-Mack lui-même définit les « Reflektorische Lichtspiele »: « un jeu de plans lumineux et mobiles jaunes, rouges, verts et bleus, développé dans un échelonnement organique de l'obscurité jusqu'à la luminosité la plus intense ».

Dans les « Reflektorische Farblichtspiele » de Kurt Schwerdtfeger conçus à la même époque (1922, première représentation en 1924), le point de départ est donné par des sources mobiles de lumière qui envoient des rayons colorés à travers les « formes aériennes » découpées dans du carton, qui produisent sur l'écran des projections décalées. Les couleurs sont réfléchies et modifiées simultanément.

La période suivante voit la poursuite des recherches et des expériences, avec le clavecin à couleurs de Pesánek (1927), les « Filmstudien zu Musik » d'Oscar Fischinger (1929), le circuit électronique mis au point en 1933 par E. B. Patterson.

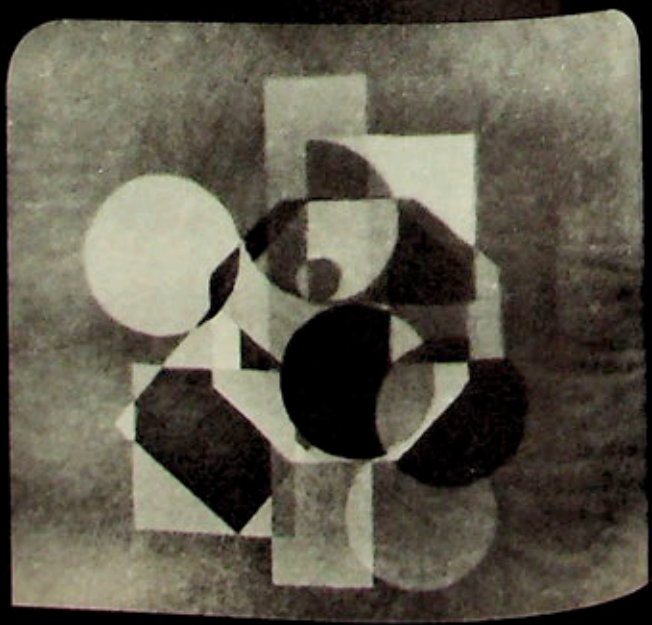
(Suite en page 60)





1

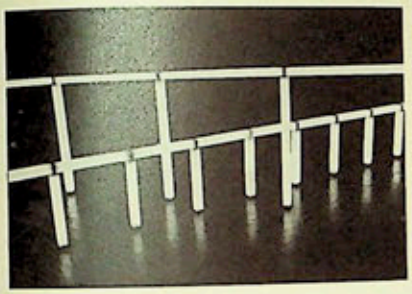
2

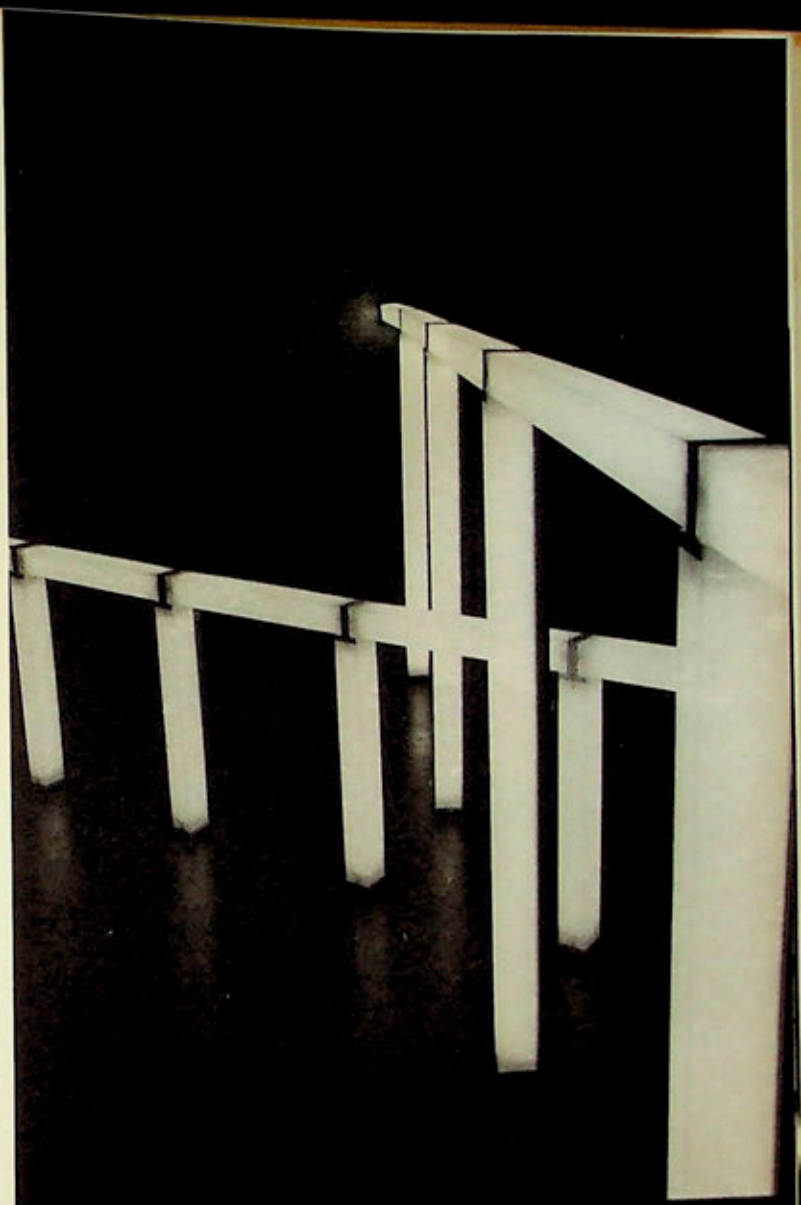


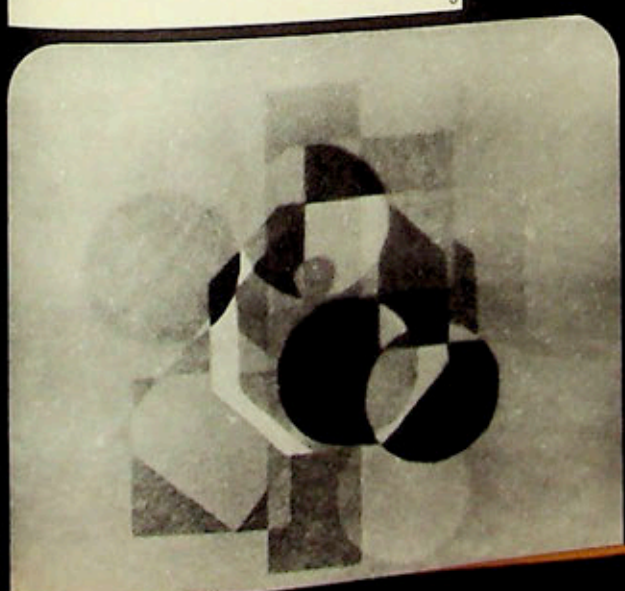
1 Equipe 57 (Angel Duarte), « Composition n° 11 », 1963. Coll. Galerie Denise René, Paris. [Groupe espagnol]

2 Livinus, « Chronopeinture 50 B 2 ». Quatre phases à 30 secondes d'intervalle les unes des autres. [Hollande]

3 Dan Flavin, « Hommage à Mondrian », salle à l'exposition Kunst-Licht-Kunst, à Eindhoven. 1966. [U.S.A.]







1 Sandu Darié, « Cosmorama », 1966. Phase où apparaît le portrait d'Erasme au milieu de l'univers industriel. Exposition Kunst-Licht-Kunst, Eindhoven. [Cuba]

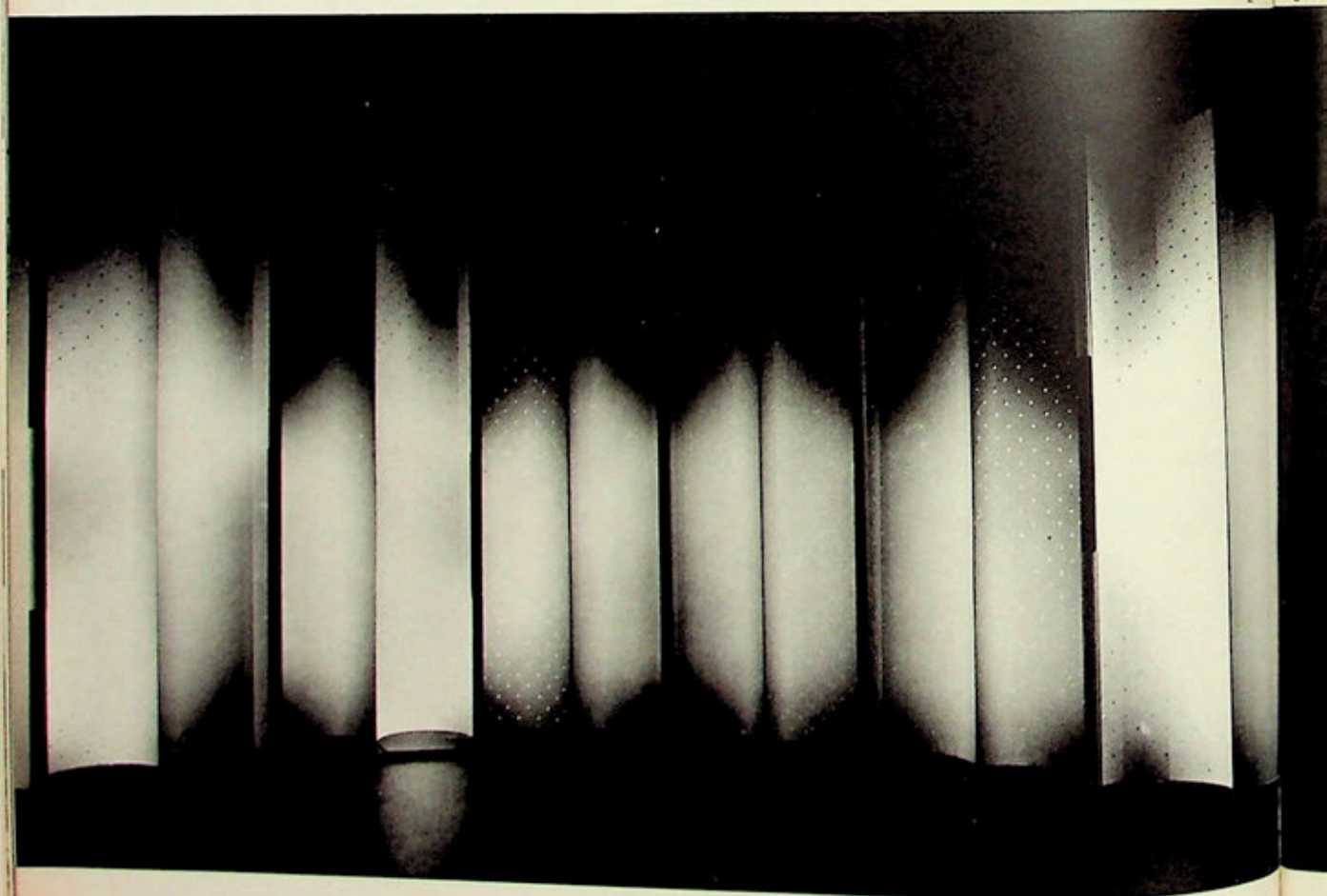
2 Bernard Lassus, « Ambiances 10 », 1966. 2,20 × 5,20.

3 Marcello Salvadori, « Eclipse », 1964. Polaroïde. Deux phases de la même œuvre.

4 Heinz Mack, « Lichtturm » (Pilier de lumière), modèle, 1958-1966, Lumière électrique, eau, aluminium, verre.

1

2

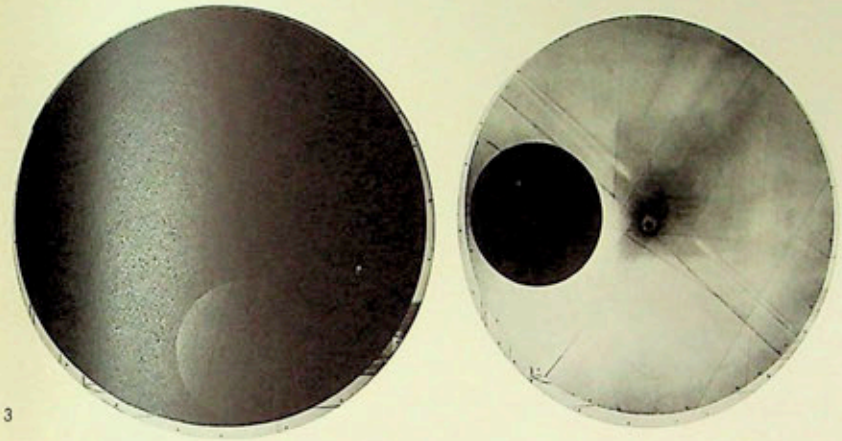


5 Fr
de «
son
princ
dans

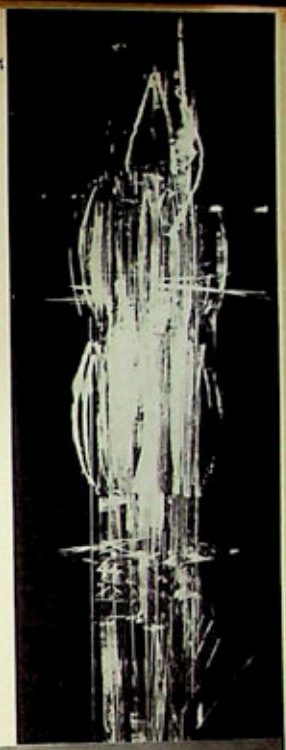
3

5

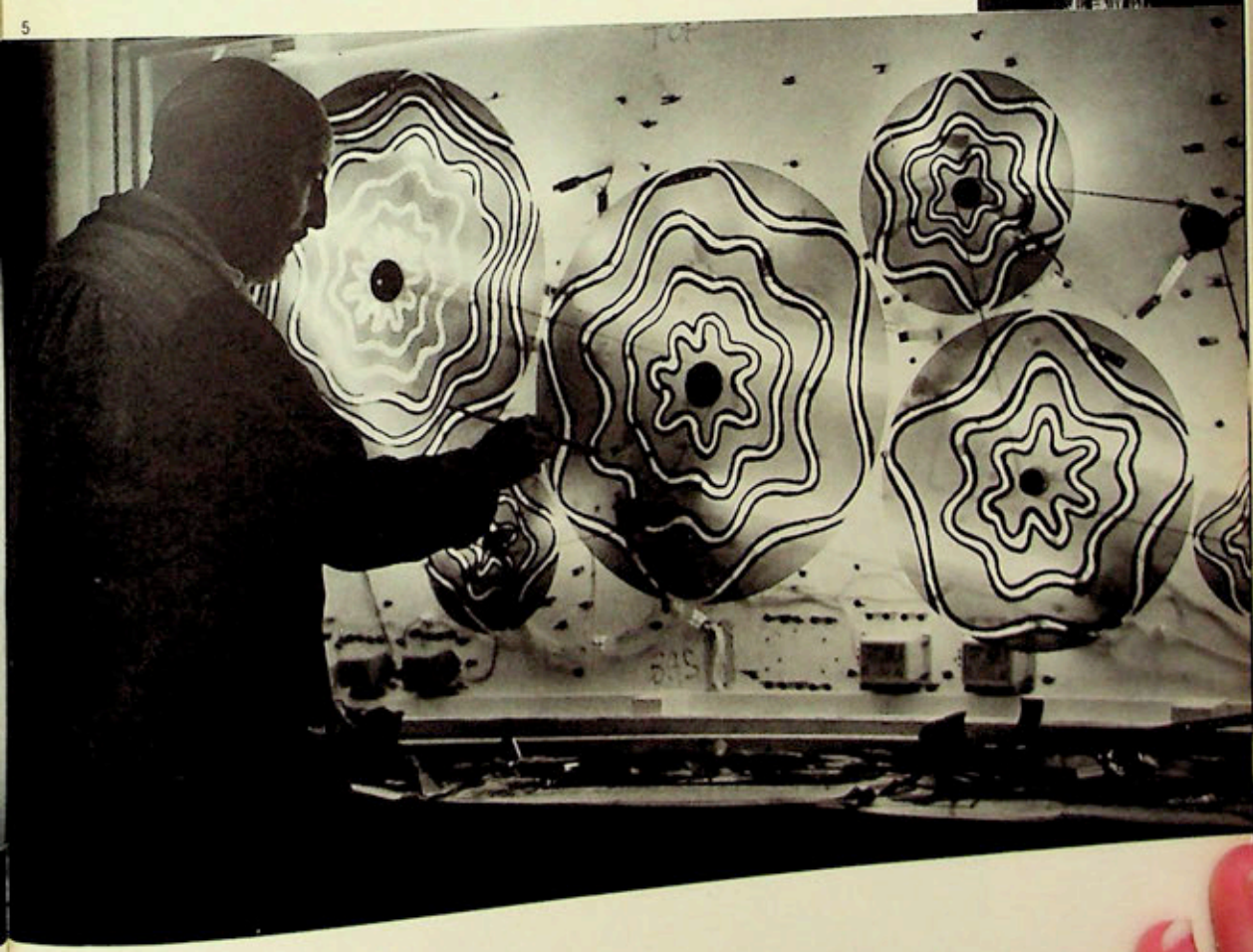
5 Frank Malina. L'artiste peignant les « rotors » de « Chemins dans l'espace », application de son « Lumidyne system », 1963. La composition principale (peinte sur le « stator ») n'est pas visible dans cette image.



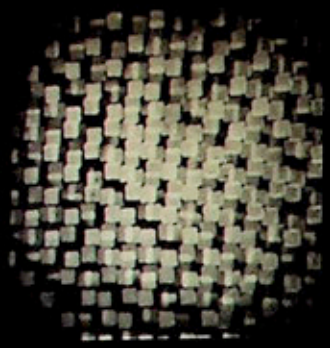
3

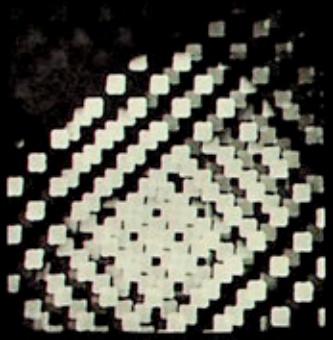


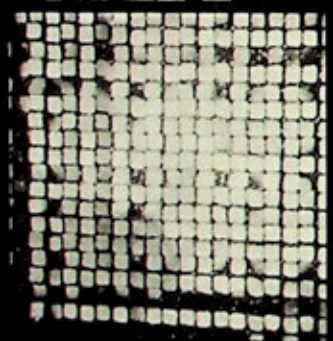
4



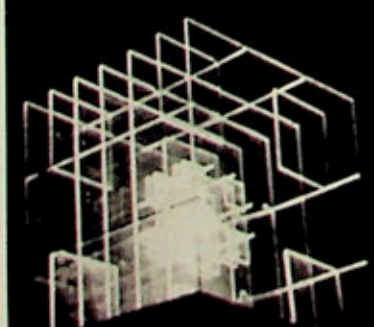
5

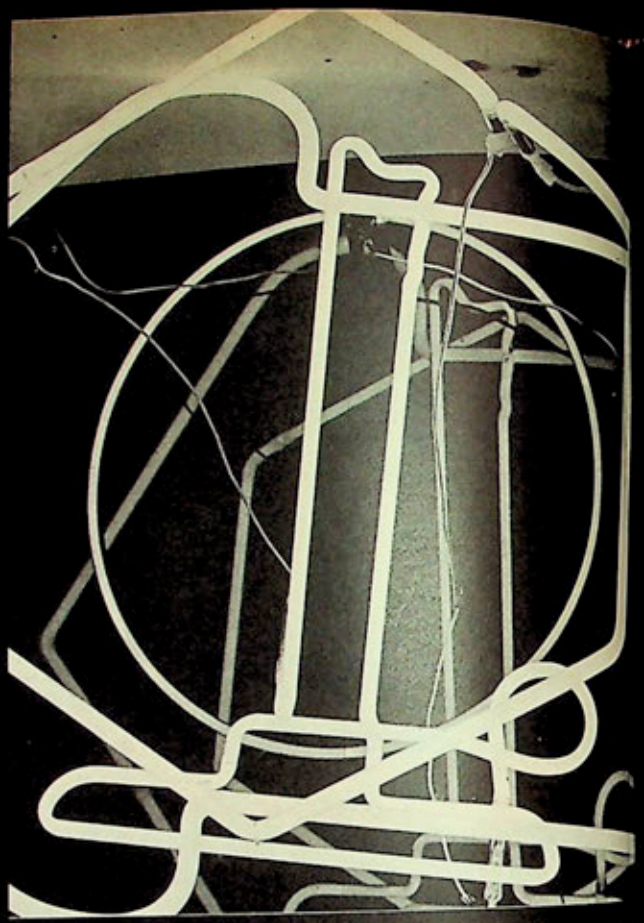


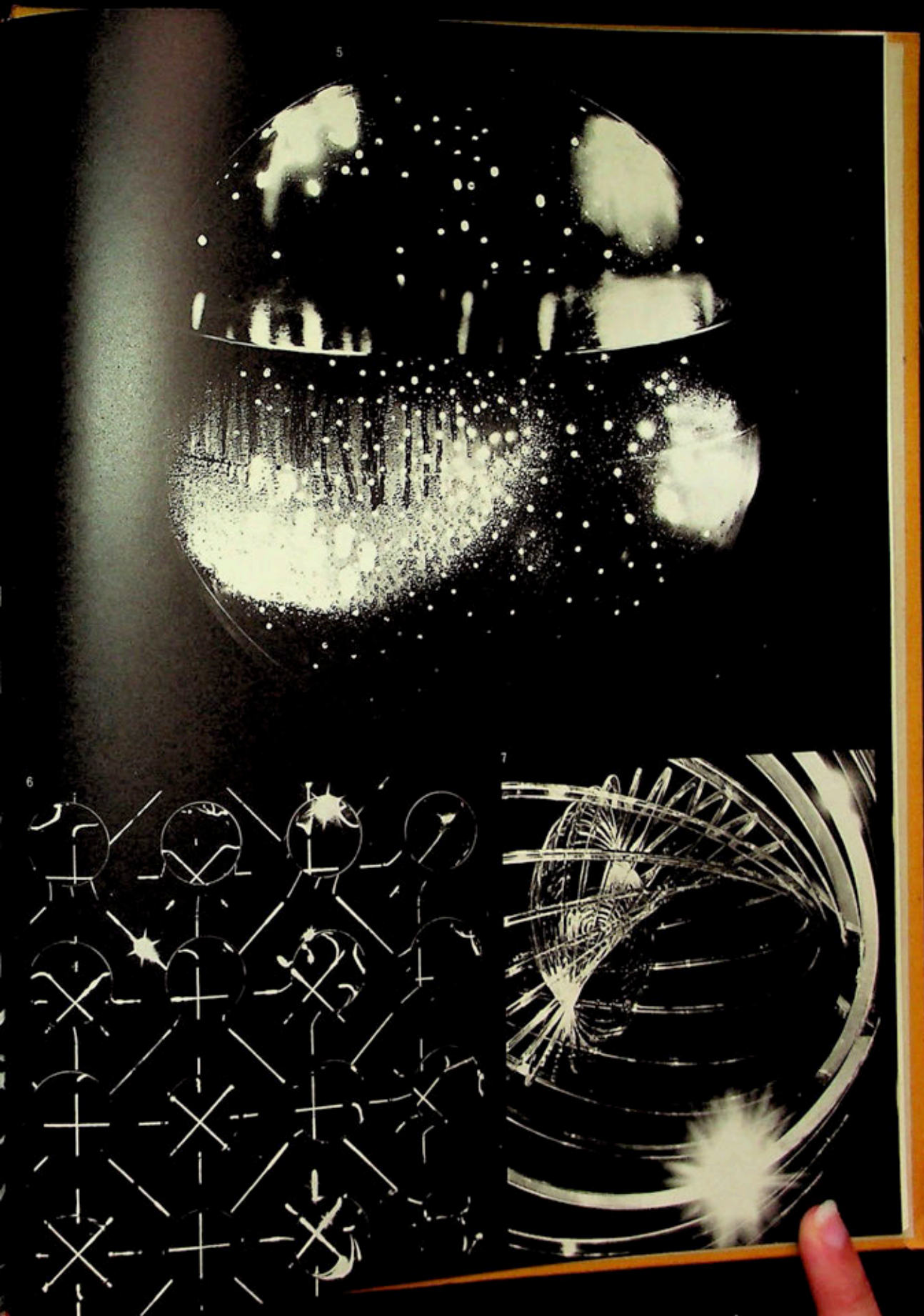


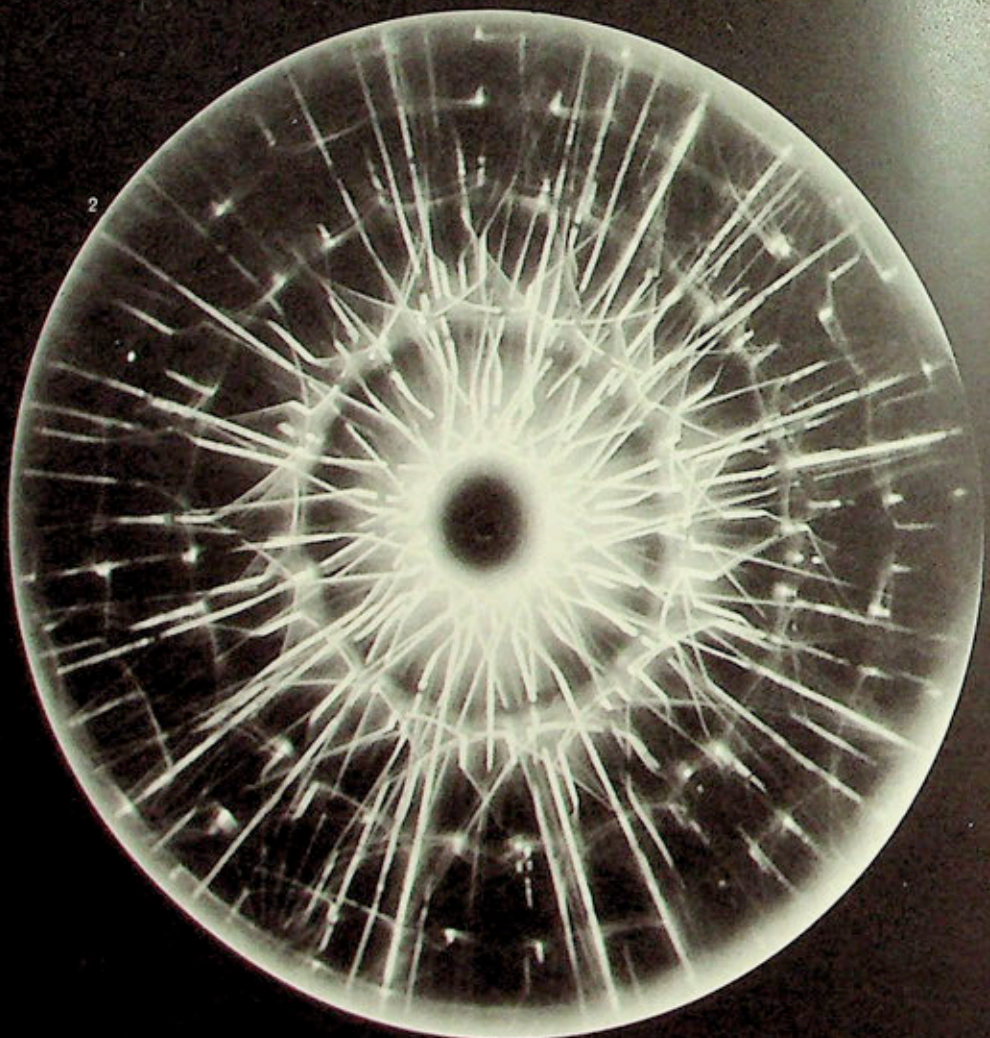


1 Hans-Walter Müller, « Komposition M 45/2 », différentes phases de la même composition projetée sur écran par la « Machine M ».
2 Gerhard von Graevenitz, « Mur de lumière », 1966. 300 × 830 × 110 cm.
3 Groupe Dwizjenije (Mouvement), Moscou. Projet pour une architecture lumineuse.
4 Martial Raysse. « About neon », 1964.
5 Gyula Kosice, « Langage chiffré de l'eau », 1963.
6 Martha Boto, « Polyvision lumineuse » (détail), 1965. Collection Galerie Denise René, Paris.
7 Gregorio Vardanega, « Déplacement asynchrone d'un cercle à l'infini » (Plexiglas), 1961. Coll. Galerie Denise René, Paris.



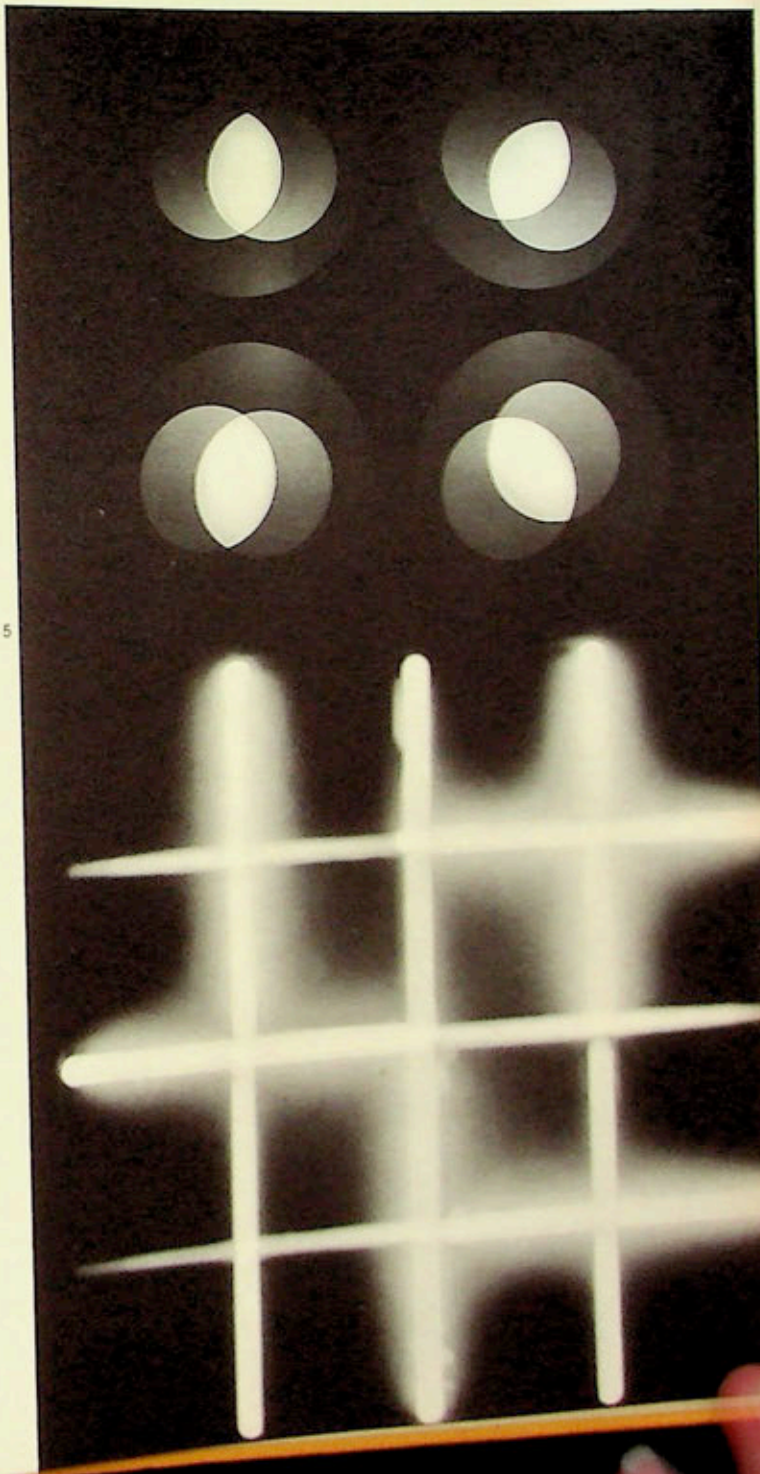






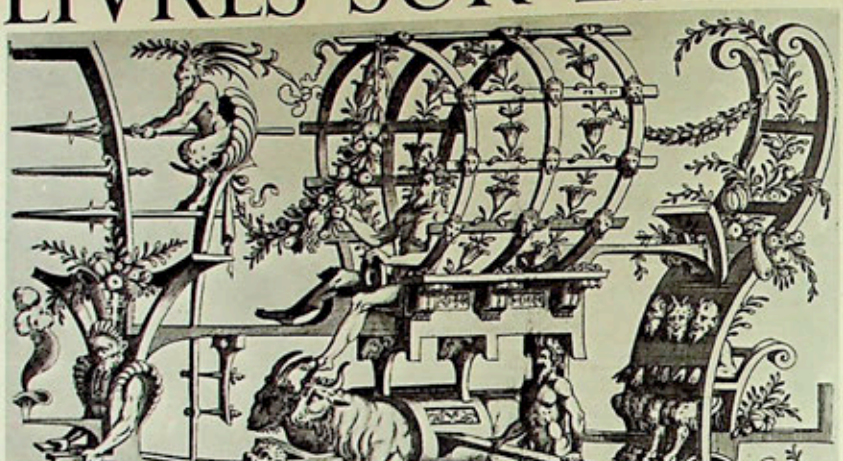
1 John Healey, « Box 3 », monochrome 1963. Trois phases. [Grande-Bretagne]
2 Davide Boriani, « P.H. scope », 1964-1966 [Groupe T, Milan]
3 Julio Le Parc (Groupe de Recherche d'Art Visuel de Paris), Quatre phases de « Continuelle-lumière », 1962-1966.
4 Francisco Sobrino (G.R.A.V.), œuvre lumineuse au labyrinthe de l'exposition KLK, Eindhoven, 1966.
5 François Morellet (G.R.A.V.). « Néon-éclairage avec deux rythmes superposés ». 1965.

4



5

LIVRES SUR L'ART



« Char imaginaire ». Gravure de Cornelis Bos illustrant l'ouvrage de Sune Schéle, « Cornelis Bos et les origines des grotesques aux PaysBas ». (Voir page 46).

LE PREMIER ART CHRÉTIEN L'AGE D'OR DE JUSTINIEN PAR ANDRÉ GRABAR

Ces volumes, les neuvième et dixième parus dans la collection conçue par André Malraux et le regretté Georges Salles, permettent au grand spécialiste du Haut Moyen-Age et de Byzance qu'est M. André Grabar de donner la synthèse de ses nombreux travaux sur la période. Le premier de ces tomes couvre les siècles qui vont des plus anciennes traces d'art chrétien jusqu'à la mort de Théodore Ier et au partage de l'Empire, c'est-à-dire de 200 à 395. Le second tome décrit l'art qui trouve son style le plus accompli sous Justinien Ier (527-565) à Byzance. L'Antiquité esthétique prend fin au terme du premier tiers du VIIe siècle, au moment de l'expansion arabe. Alors se termine ce que M. Grabar appelle le christianisme antique car il relève de l'art antique et se caractérise notamment par l'unité esthétique de l'Orient et de l'Occident. Il n'y a pas alors d'« art byzantin » dans la mesure où ce concept s'opposera à l'art de l'Occident médiéval. Ravenne n'est pas plus byzantin qu'occidental, si nous évitons l'anachronisme.

L'art chrétien a trois siècles de retard sur l'avènement du christianisme, et l'art paléochrétien n'a pas remplacé l'art antique, il en a été l'une des branches. Exactement comme en philosophie, les chrétiens en matière esthétique ont emprunté aux païens, ainsi que l'écrit M. Grabar dans une vigoureuse formule, « l'art chrétien naît vieux ». D'une vieillesse pleine de charme, d'ailleurs; on en veut pour preuve les étonnantes qualités poétiques de la peinture des catacombes, chant du cygne de l'art hellénique, en Terre latine tout au moins. Les Grecs byzantins le cultiveront encore: « Tout ce qu'on a pu dire sur la présence de reflets plus profonds de la religion chrétienne dans l'art proprement dit de ces œuvres me paraît absolument inexact », écrit M. Grabar. Les artistes figuraient des *thèmes* chrétiens mais « les formes étaient celles de toutes les peintures et sculptures qu'on confectionnait autour d'eux ». Les premiers chrétiens étaient du reste surtout des Juifs fortement hellénisés. Après les édits de tolérance et surtout la conversion de l'Empire, c'est à l'Etat romain que l'art chrétien doit d'avoir commencé sa carrière en grand. Constantin fut le grand mécène impérial, et pourtant « ce qu'on sait des monuments inaugurés par Constantin lui-même ne permet pas d'entrevoir le début d'une esthétique chrétienne ».

Cette esthétique se dégage sous Justinien: prédominance du plan basilical en architecture, disparition de la sculpture monumentale et anthropomorphe, apparition de la sculpture ornementale, à motifs floraux, essor prodigieux de la mosaïque — la fresque du riche. Enfin, dans la représentation de l'espace, compromis entre la perspective hellénique et celle où l'on commence à peindre ce que l'on pense plus que ce que l'on voit. Le premier volume était diachronique, le second est synchronique, il comprend l'inventaire des formes dans une image globalement prise comme correspondant à « l'Age d'Or de Justinien ». Seul le chapitre sur l'enluminure paraît insuffisant, et dans ce deuxième volume, les couleurs, pourtant dues à Draeger, sont franchement épouvantables. C'est évidemment un défaut, dans une collection qui par sa présentation cherche à séduire le grand public tout en proposant des textes destinés à des lecteurs très préparés. M. Grabar suppose connues la plupart des notions archéologiques et techniques, ce qui est normal de la part d'un savant de son niveau. Peut-être la collection gagnerait-elle, soit à être tirée du côté savant grâce à une illustration de meilleur goût et plus efficace, soit tirée du côté public, grâce à un aménagement plus explicitement pédagogique des textes. De toute façon, les deux volumes de M. Grabar comptent parmi les meilleurs de « L'Univers des Formes », surtout le premier.

J.-F. Revel.

André Grabar: Le premier art chrétien, *330 p., 120 fr.* L'Age d'Or de Justinien, *410 pages. Collection « L'Univers des Formes », Gallimard. 120 fr.*

LE JUIF MÉDIÉVAL AU MIROIR DE L'ART CHRÉTIEN PAR BERNHARD BLUMENKRANZ

Quelle part faire exactement à la portée et à l'inspiration de l'antijudaïsme propagé par les œuvres de l'art chrétien du Moyen Age? Problème capital, mais à peine effleuré jusqu'à maintenant, et auquel l'ouvrage de M. Blumenkranz offre aujourd'hui la plus satisfaisante des solutions, aussi bien par le choix presque exhaustif des docu-

ments (159 illustrations provenant en majorité de la miniature et parfaitement reproduites, après avoir été rassemblées dans tous les dépôts d'Europe et des U.S.A.) que par la pertinente qualité des commentaires en parfaite connexion avec les images.

Eclairé sous cet angle, l'art chrétien médiéval se révèle comme un miroir à la fois du destin juif et de l'attitude de l'Eglise en face de la Synagogue et du Peuple réprouvé. D'où deux questions auxquelles l'auteur a trouvé réponses. La première: comment le Juif a-t-il été caractérisé par les artistes? Ici une date cruciale, véritable coupure, celle de la première Croisade, 1096. L'art roman primitif a été incapable d'exprimer l'appartenance des individus à leur groupe. Point de différenciation alors entre Juifs et chrétiens dans les traits physiques et l'habillement. C'est précisément la première Croisade qui, en ouvrant pour les Juifs l'ère des grandes persécutions et de l'exclusion sociale, va les faire apparaître de plus en plus nettement, et jusqu'à la caricature, avec tout le nouveau relief de leurs différences spécifiques: rouelle d'infamie, chapeau pointu, capuchon, papillottes, barbe ronde, nez busqué, etc. On notera encore, à partir du XV^e siècle, à la suite de leur expulsion définitive de France, le procédé, en l'absence de modèle, qui leur donne l'allure orientale avec le port du turban.

La seconde partie de l'enquête dégage les tendances qui, en inspirant la figuration des Juifs dans l'iconographie de la Bible, ont donné chaque fois matière à la polémique antijuive. Dans l'Ancien Testament le thème est centré sur la personnification de la Synagogue portant sur les yeux le bandeau qui l'aveugle devant les Prophéties. Hostilité qui, dans le Nouveau Testament se fait plus directe et plus agressive, les Juifs à travers les épisodes de la Passion étant présentés en costumes du Moyen Age, anachronisme voulu pour mieux suggérer leur identification avec les lointains persécuteurs du Christ. On voit là jusqu'à quel point de telles images, compte tenu de leur charge affective infiniment supérieure à celle de la parole, ont pu attiser la haine des chrétiens contre les Juifs. Pourtant, comme le note M. Blumenkranz, dans sa conclusion avec une probité qui l'honore, quelques-uns de ces artistes serviteurs de l'antijudaïsme ont su parfois rendre visible l'appartenance de saint Joseph, des premiers chrétiens et même de Jésus (dans le *Psautier de Saint Louis*) au judaïsme en les figurant eux aussi avec le chapeau pointu et la barbe judaïque; témoignage par son archaïsme d'autant plus précieux dans le contexte actuel de l'*Amitié Judéo-Chrétienne*. Armand Lunel

Bernhard Blumenkranz: Le Juif médiéval au miroir de l'art chrétien. *Etudes Augustiennes, Paris, 1966.*

UNIVERS ROMAN PAR RAYMOND OURSEL

« L'immense diversité et la dispersion du champ roman » sont telles qu'elles n'ont pas encore été épuisées par les nombreux travaux qui lui sont consacrés périodiquement. Il en surgit fréquemment des nouveaux, qui ouvrent de nouvelles perspectives et projettent un éclairage nouveau sur ce passé longtemps méconnu et redevenu prestigieux. Tel le dernier ouvrage de M. Raymond Oursel: *Univers roman*. Titre ambitieux, que ne trahit pas un texte relativement bref (environ cent pages) où l'auteur fait revivre en un impressionnant raccourci les aspects essentiels de l'art roman dans son rapport avec les mondes contradictoires et convergents dont il est né, et le milieu historique social, géographique, mais aussi humain et spirituel, où il s'est épanoui. Ainsi se trouve prolongé et développé le livre que Raymond Oursel consacrait en 1963 aux Pèlerins du Moyen Age (Paris, Fayard. Coll. Résurrection du Passé), surtout en sa troisième partie où, dit l'auteur « on tâchait de faire le point d'un des problèmes les plus ardus et passionnants qui se puissent offrir à l'historien de l'architecture romane: celui de l'influence exacte qu'ont exercée ces migrations et ces énormes rassemblements de foules sur l'économie générale des édifices, leurs dégagements, leur spiritualité ». D'autre part, *Univers roman* résume la matière des leçons d'histoire de l'art professées par l'auteur aux Facultés catholiques de Lyon, qui « s'efforcent de proposer une méthode d'investigation et de définition fondée sur ce qu'il serait peut-être trop prétentieux d'appeler « l'archéologie totale », selon laquelle l'analyse monumentale proprement dite appelle à sa rescousse pour une approche et une connaissance de plus en plus intimes des édifices et milieux qui forment son objet spécifique, les disciplines les plus largement entendues de l'histoire, de la géographie, du folklore, voire de la philosophie et des sciences théologiques ». Aussi, l'homme roman, qui selon le mot d'Henri Focillon, « prend conscience de lui-même dans l'art roman » tient-il une place de choix dans ce livre: routiers de dieu aux saints tombeaux, pèlerins (l'importance des pèlerinages qu'Emile Mâle avait déjà mis en lumière dans son Art religieux du XII^e siècle n'est jamais trop soulignée), maîtres d'œuvre, anonymes ou grands bâtisseurs, tels l'abbé Gauzlin de Saint-Benoît sur Loire ou Odilon de Mercœur à Cluny, foyers monastiques, etc. A travers ces pages prend vie tout un monde où les grandes églises s'offraient à la contemplation « rutilantes d'atours et de brocarts, alourdies d'or, de couleurs et de flammes. Reine incontestée, l'architecture trônait sur un peuple de sujettes. La sculpture ornementale et la statuaire des portails, conjointement la servaient », ainsi que la peinture, « d'une richesse, d'une verve, d'une vivacité et d'une luxuriance extraordinaires », et les ornements mobiliers, eux-mêmes, d'une précieuse somptuosité. Mais si ce chatoiement et cet éclat furent — contrairement à une opinion généralement répandue — le propre des églises romanes, tout particulièrement de Cluny, et peut-être même du Citeaux des origines, Saint-Bernard en 1122, revendiqua à nouveau pour l'ordre cistercien l'idéal de pauvreté évangélique. On connaît son Apologie à Guillaume, abbé de Saint Thierry, qui s'élève avec véhémence contre le luxe des églises clunisiennes « la hauteur de l'église, sa longueur exagérée, ces somptueux ornements, ces riches peintures qui attirent le regard des fidèles et dissipent leur dévotion », et surtout les chapiteaux « ces monstres ridicules, ces belles horreurs, ces singes immondes ». Mais cet ascétisme architectural donne naissance à Fontenay, forme nue et absolu dépouillement: autre aspect, apparemment contradictoire (celui que nos regards d'hommes du XX^e siècle ont le plus aisément capté) du répertoire roman, « d'une richesse presque infinie ».

C'est ce répertoire que M. Raymond Oursel a su inventorier, et dont son livre rend compte, élaguant parfois le détail au profit de ce qui lui paraît être l'essentiel, et sans jamais perdre de vue « la part la plus secrète et incommunicable » de l'âme romane, i.e. la « virtus Dei ».

Luce Hoctin

Univers roman. *Texte par Raymond Oursel. Photos par Jacques Rouiller. Préface par Hermann Baur. Ed. Office du Livre, Fribourg. Coll. Architecture Universelle 1 vol. rel., 192 pages, 25 cartes et plans in-texte, 88 planches hors texte (noir). 40 fr.*

LE VITRAIL PAR JEAN LAFOND

Sous une apparence modeste dont aucune image ne tempère l'autérité, ce petit livre offre en raccourci d'une rare densité l'essentiel de l'histoire du vitrail, depuis ses origines (en signalant les problèmes qu'elles ont soulevées), jusqu'à l'époque contemporaine où se pose la question: « Pourquoi des vitraux ici et pas là? »

Son auteur, Jean Lafond, auteur d'un grand nombre d'ouvrages sur les vitraux, consacre donc un grand chapitre, un tiers à peu près de son livre, à une chronique du vandalisme, — celui des guerres, celui de la nature et celui qu'ont provoqué l'ignorance ou l'indifférence des hommes. Chapitre qu'il semble ne considérer que comme une esquisse, tant serait longue cette chronique s'il était possible de la connaître et de la publier dans son ensemble. A propos de l'origine du vitrail, il s'élève contre l'opinion longtemps admise selon laquelle l'élaboration du vitrail médiéval ne se serait accomplie qu'en Occident. Certaines découvertes faites à l'occasion de fouilles exécutées dans le Proche-Orient, permettent de penser que la contribution de l'Orient a été prépondérante. Mais l'évolution du vitrail arabe a été lente, limitée. Il lui a manqué l'élément de variété et d'enrichissement que fut pour le vitrail européen la représentation de l'homme dont le premier date probablement de l'époque mérovingienne.

Un chapitre intercalaire est consacré à la description de la technique traditionnelle, telle que la transmettent les vieux traités, comme celui du moine allemand Théophile, et telle que la pratiquent encore dans leurs ateliers les maîtres-verriers contemporains.

Tel qu'il est, d'une lecture passionnante, le livre de Jean Lafond peut être considéré comme une introduction à la suite des volumes publiés par le « Corpus Vitrearum Medii Aevi », créé sous le patronage de l'Union Académique Internationale, avec l'appui de l'UNESCO — pour la description et la reproduction des vitraux médiévaux existant encore à travers l'Europe. L. H.

Jean Lafond: Le Vitrail. *Ed. Fayard. Encyclopédie catholique du XX^e siècle. Douzième partie: les arts chrétiens. Vol. 127. 120 pages. Broché.*

TRÉSORS DE TURQUIE PAR E. AKURGAL, C. MANGO ET R. ETTINGHAUSEN

Les publications de Skira nous ont toujours semblé jusqu'à présent répondre chacune à un but défini: évoquer pour le public cultivé un domaine précis et limité de l'histoire de l'art bien illustré et commenté par un grand spécialiste. Or relativement au beau livre *Trésors de la Turquie* (Skira, 1966), nous ne sommes pas sûr qu'on puisse avancer une pareille affirmation. Pourtant la qualité de l'illustration nous paraît excellente et celle des auteurs, MM. Ekrem Akurgal, Cyril Mango, Richard Ettinghausen, éminents chacun dans son domaine, n'est pas en cause. Mais le sujet nous paraît curieusement esquivé, présent et fuyant tout à la fois. Cela tient sans doute à l'incroyable richesse du domaine considéré. Alors que la Grèce est bien connue et sans cesse, à juste titre, exaltée, on sait à peine que la Turquie, d'un accès parfois difficile dans certaines de ses provinces, est pour la période classique d'une richesse comparable sinon équivalente à celle de sa voisine hellène et pour les périodes préhistoriques, byzantines et musulmanes, incommensurablement mieux pourvue et, sauf à Istanbul, en partie ignorée du public. Or malgré la beauté de ce que nous présente ce livre, nous ne sentons que très approximativement la possibilité de cette abondance. On a fait appel par suite des lacunes dans les séries portant sur les objets (la Turquie est surtout riche en monuments) à des émaux, des sculptures, des ivoires des musées d'Occident, créant par là l'impression fausse qu'on n'avait peut-être pas en Turquie même, de quoi remplir un album un peu volumineux. Cela tient peut-être aux exigences intellectuelles des auteurs qui, déviant un peu du sujet, *Trésors de Turquie*, ont voulu, tâche impossible, rendre compte de l'histoire de l'art dans sa continuité et dans la quasi-universalité de ses techniques et ont comblé les lacunes des musées tures en faisant appel à l'extérieur. Mais ce faisant, ils présentent inévitablement un panorama qui perd en épaisseur ce qu'il gagne en surface.

L'ouvrage est divisé en trois tiers d'inégale importance, un peu plus de 100 pages pour l'Islam, 75 pour la préhistoire et l'antiquité, 50 pages environ pour le moyen âge byzantin. Cette seule constatation provoque la gêne, c'est trop peu si l'on songe que les monuments ou les documents conservés depuis le septième millénaire avant J. C.

environ, jusqu'au XVIII[e] siècle de notre ère sont très nombreux et très souvent admirables pour presque toutes les civilisations traversées.

La section antique commence au VIII[e] millénaire: on sait que la tendance des archéologues orientaux a toujours été de rallonger les chronologies. Cette fois-ci les extraordinaires découvertes de ces dernières années semblent bien leur donner le droit de remonter très haut. Un peu moins de rigueur dans les dates basées sur les analyses au carbone 14 — qui n'ont jamais pu prétendre à une précision autorisant moins de deux ou même trois siècles d'écart et dont l'exactitude a été ces derniers temps remise en question, — nous eût paru souhaitable. Le lecteur non spécialisé prendra un contact exaltant avec quelques-unes des plus séduisantes trouvailles de ces époques reculées. Par contre, gageons qu'il ne peut se faire aucune idée de la puissance et de la prospérité des empires hittites au sujet desquels le public parisien s'est enthousiasmé à l'occasion de l'exposition du Petit Palais. Le texte y consacre quelques pages, mais les illustrations ne donnent rien sur les ruines et une bien pauvre idée des collections du musée hittite d'Ankara. De même pour la Lycie. Par contre la civilisation grecque est plus généreusement représentée; ici encore le choix nous choque: pourquoi faire appel aux marbres les plus célèbres des musées de Berlin, alors qu'Ephèse est absente en tant que site et ne figure que par le truchement de l'Artémis polymaste d'époque romaine?

Cyril Mango est un savant historien de Byzance: en sacrifiant beaucoup il nous rend compte des remises en état les plus récentes de l'Ecole Américaine dans les églises de la Chora et de la Pammacaristos. Regrettons en passant qu'on n'ait pas choisi une sculpture du Musée archéologique pour signaler le passage de Constantin plutôt que le seul monument qui soutient sa gloire à Constantinople, son affreuse colonne de porphyre, défigurée par les étais de bois et de fer qui consolident son équilibre menacé.

Une vue intérieure de Sainte Sophie et de certaines de ses mosaïques, mais pas un seul chapiteau. Par ailleurs, le mérite a certes été grand d'aller jusqu'au lac de Van chercher une vue en couleurs de l'église d'Aghthamar et plus loin encore celle de St-Grégoire d'Ani, pour que l'Arménie — solidement assise sur le terrain par des dizaines de monuments — ne soit pas totalement absente. Mais une pâle reproduction d'une fresque de Görémé trahit plutôt la Cappadoce qu'elle ne la révèle. Et la présence de « trésors » de la Bibliothèque Nationale de Paris et de l'église de Limbourg-sur-la-Lahn, ne compense pas l'absence de « trésors de Turquie » tels que les céramiques de revêtement trouvées près de Sainte Irène à Constantinople (dont les responsables n'ont peut-être pas autorisé la publication), si l'on voulait descendre jusqu'aux arts dits mineurs. Trébizonde, inconnue des touristes, brille par la reproduction de quelques fresques extraites de ses innombrables églises et complète heureusement sur le plan monumental, l'énumération des principaux sites byzantins (encore que l'on puisse penser avec regret aux bains de l'époque de Justinien préservés avec tant de bonheur qu'ils servent encore aujourd'hui aux habitants de Brousse et qui eussent renforcé la participation de l'art byzantin laïque). Enfin, la qualité synthétique du texte, si l'on fait l'effort de ne pas s'en tenir aux images, donne une bonne vue générale de la question.

C'est à la période musulmane que l'éditeur a accordé sa prédilection, allant par là dans le sens de ce que désirent les responsables dans tous les pays du Proche-Orient (sinon les lecteurs français) mais révélant en même temps, il faut le reconnaître, des merveilles authentiques et peu connues du public. On ne pouvait mieux faire que s'adresser à M. Ettinghausen pour le texte. Il a cherché avec raison à mettre en valeur l'art qui a fleuri en Anatolie avant le règne des sultans ottomans, celui des Seldjouks et des différents émirats et qui l'emporte sur l'art ottoman par la puissance des décors sculptés. Des dépliants permettent la confrontation de plusieurs édifices; certaines photos sont d'une beauté saisissante, et aucun artifice n'a renforcé l'effet recherché; les monuments parlent d'eux-mêmes et il n'y a là rien de surprenant pour qui connaît l'importance des édifices qui ont précédé l'épanouissement ottoman; celui-ci est plus luxueux, plus surchargé; l'architecture parfois grandiose reproduit désormais en ce qui concerne les mosquées, le modèle tant admiré par l'Islam, de Sainte Sophie. Pour cette période ottomane on a retenu quelques mosquées d'Andrinople et d'Istanbul plus connues que les créations des Seldjouks; signalons l'extraordinaire réussite de la vue d'ensemble en couleurs de l'intérieur de Sultan Ahmed. Quelques objets (dont certains décors de céramique) quelques soieries de Topkapi Saray, le grand Sérail, s'efforcent de suggérer les splendeurs innombrables et parfois délabrées de cet ensemble, mais ce sont les planches, très bien venues, illustrant la peinture miniaturiste de l'époque ottomane qui constituent sans doute la révélation la plus originale du livre.

Il n'était pas inutile en effet de montrer au grand public qu'à côté de l'école persane — et certes non sans emprunts à celle-ci — une grande école de peinture a également existé chez les Ottomans. Symétriquement à la mise en valeur des périodes anciennes l'auteur de ce chapitre (ou l'éditeur?) a écarté, par purisme sans doute, de l'époque la plus tardive — XVII[e] et XVIII[e] siècle — tout ce qui était bâtard, c'est-à-dire le produit du mélange des traditions turques et des influences italiennes et parfois un peu aussi, françaises. Toutes ces « turqueries » sont charmantes et d'un baroquisme qui pour être à la mode, ne mérite pas pour autant d'être banni et n'est d'ailleurs souvent pas très connu: Fethi Djami, les décors du Harem, les kiosques mêmes du grand Sérail, pour ne parler que d'Istanbul, ne sont l'objet d'aucun commentaire, d'aucune illustration. Encore une fois le sujet était trop vaste, trop divers; c'est le principal reproche qu'on fera à ce livre qui, tel qu'il est, mérite d'attirer l'attention sur les merveilles de secteurs d'autant moins recherchées du grand public, que celui-ci croit les connaître, par le fait que certaines d'entre elles sont traditionnellement vantées à l'exclusion de beaucoup d'autres. Etienne Coche de la Ferté

Ekrem Akurgal, Cyril Mango, Richard Ettinghausen: Trésors de Turquie, *26,5×33 cm, 120 ill. dont 86 coul. Skira, 145 fr.*

LES DESSINS DE PISANELLO PAR MARIA FOSSI-TODOROW

Maria Fossi-Todorow, assistante au Cabinet des Dessins des Offices et bien connue par une longue série de travaux concernant les dessins et estampes de la Renaissance, vient de faire paraître chez Olschki le catalogue complet des dessins qui, aujourd'hui — c'est-à-dire cent ans après l'acquisition du Codex Vallardi par le Louvre — peuvent être donnés à Pisanello. Elle y ajoute la discussion de tous les autres dessins qui, depuis la même époque ont été attribués au maître. Le seul fait que le Codex Vallardi soit entré au Louvre sous le nom de Léonard de Vinci indique suffisamment combien la tâche était ardue. En tout, 463 dessins, tous reproduits, dont 80 retenus par M[me] Fossi-Todorow comme étant de la propre main de Pisanello, 20 « attributions incertaines », 200 dessins d'atelier, et le reste sans rapport avec Pisanello en dépit de l'attribution qu'ils portent. Le grand avantage du livre de M[me] Fossi-Todorow réside précisément dans le fait qu'elle présente la totalité du « matériel », qu'elle nous livre donc la somme du travail accompli par les spécialistes dans le passé et la base de toute recherche future. Des deux approches possibles envers un artiste quand il s'agit d'attributions — attitude restrictive ou « expansionniste » — M[me] Fossi Todorow, guidée par le critère d'une notion très haute de la qualité, adopte décidément la première. Ce n'est un secret pour personne, et assurément pas pour M[me] Fossi-Todorow, que l'autre spécialiste en matière de dessins de Pisanello, le D[r] Degenhart, du Cabinet des Dessins de Munich, se situe à l'autre bout de l'échelle, acceptant pour Pisanello (et exposant récemment au public, à Saint-Georges-Majeur à Venise), une large quantité de dessins que nous trouvons classés ici parmi les œuvres d'atelier. C'est précisément l'ensemble désigné par M[me] Fossi-Todorow comme « disegni di bottega » qui restera le champ clos des affrontements futurs, la chance de trouver des dessins entièrement inconnus apparaissant des éléments nouveaux étant quasi nulle. Lorsqu'on s'adresse à un spécialiste pour savoir si une œuvre d'art est de la propre main de l'artiste ou seulement de son entourage anonyme, on demande essentiellement que la sensibilité de celui-ci, sa culture et sa conception de la qualité soient à la hauteur de celles de l'artiste étudié. Nous nous trouvons donc toujours en face de positions établies à priori, et au lieu d'assister à une discussion entre connaisseurs, nous éclairant sur l'œuvre d'art, nous écoutons généralement deux monologues sans issue. Pour la réputation de Pisanello, et pour le plaisir de l'amateur, la voie adoptée par M[me] Fossi-Todorow est certes préférable. Ajoutons que sa tâche est rendue d'autant plus facile que l'exemplaire clarté de son texte égale l'impeccable présentation éditoriale de son admirable livre.

Walter Vitzthum

Maria Fossi-Todorow: I disegni del Pisanello e della sua cerchia. *Florence, Olschki. 233 p., 138 pl. 190 fr.*

CORNELIS BOS ET LES ORIGINES DES GROTESQUES AUX PAYS-BAS PAR SUNE SCHÉLE

C'est un livre bien intéressant que le *Cornelis Bos* de Sune Schéle, comme on s'en doutera par son sous-titre: « A Study of the Origins of the Netherland Grotesque ». L'auteur a eu la patience de compiler un catalogue raisonné des estampes de Cornelis Bos, graveur modeste, certes, mais qui a le charme particulier aux artistes secondaires du XVI[e] siècle. Ce catalogue contient de nombreuses pièces qui n'avaient jamais été décrites. La reproduction de toutes les pièces permet d'éviter toute confusion.

Mais le livre ne s'en tient pas à un catalogue, et contient aussi une étude importante où l'auteur discute de façon très serrée la place qu'on a longtemps attribuée à Cornelis Bos dans la création du style ornemental néerlandais du XVI[e] siècle, dit « style Floris ». Selon certains auteurs, Bos en aurait été le véritable initiateur à Rome vers 1540. Avec beaucoup de minutie et de rigueur, Schéle arrive à montrer que Cornelis Bos n'était pas à Rome à ce moment là, et qu'il n'a pas de priorité stylistique. Il en va de même de Colin de Nole. Il montre qu'en fin de compte le « style Floris » est bien le style élaboré par Cornelis Floris, comme le voulait la tradition. Le livre abonde en découvertes de détail, il est très illustré, et, même s'il tourne parfois un peu court à propos de certaines questions qu'on ne saurait discuter ici, il se rendra précieux aux amateurs et aux savants. Henri Zerner

Sune Schéle: Cornelis Bos. A Study of the Origins of the Netherland Grotesque. *Stockholm, Almquist & Wicksell, Broché 120 Sw. Kr., relié 138 Sw. Kr.*

VERMEER PAR VITALE BLOCH

A l'occasion du 150[e] anniversaire du Mauritshuis, célébré avec éclat par une prestigieuse exposition, M. Vitale Bloch a fait paraître en français le charmant petit livre qu'il avait consacré à Vermeer et publié en italien en 1954. Il l'a complété par un éloge de Thoré-Burger, « l'inventeur » de Vermeer. N'est-ce pas, en effet, le terme juridique qui sert à désigner celui qui découvre un trésor?

M. V. Bloch est un connaisseur: il en a la finesse de rétine, la sensibilité artistique, l'esprit critique et le goût exigeant. C'est précisément ce qui fait l'at-

trait et l'originalité de sa plaquette. Comme il a beaucoup vu et beaucoup lu, il montre fort bien comment les érudits ont évolué en ce qui concerne la place réservée à Vermeer parmi les grands artistes du siècle d'or. Il sait choisir de jolies citations. Non sans malice, il constate que les historiens ont médiocrement réussi dans leurs tentatives pour enserrer Vermeer dans un réseau d'influences et qu'ils ont dû, en définitive, l'abandonner aux poètes et aux hommes de lettres. Il existe ainsi toute une anthologie de jolies pages littéraires sur ce peintre qui brille d'un éclat mystérieux aux yeux du public. De savantes gloses historiques n'auraient pas eu autant d'efficacité et ne déplaceraient pas les foules.

Parmi les remarques judicieuses qu'il formule, il en est une sur laquelle l'auteur revient volontiers: quel que soit le sujet, Vermeer le traite comme une nature morte: d'où cette immobilité qui caractérise ses compositions et le rapproche de certains grands primitifs comme van Eyck — ce que la dernière exposition n'a pas manqué de souligner. Personnellement ,nous croyons que ces deux constatations s'expliquent s'il est admis que Vermeer continue à s'exprimer par symboles et emblèmes alors que ses contemporains représentaient des scènes de comédie plus ou moins adroitement mimées. Pour exprimer les sentiments des personnages ou la signification du sujet, il a recours aux tableaux accrochés aux murs, au vitrail qui décore une fenêtre, aux instruments de musique et à leurs inscriptions. Les hommes du XVII^e^ siècle, habitués à déchiffrer des natures mortes qui leur rappelaient la vanité des plaisirs et la précarité de la condition humaine, devaient comprendre aisément les allusions sentimentales et parfois ironiques du Maître de Delft. De plus, et c'est devenu maintenant l'essentiel, il s'exprimait avec un sens exquis des valeurs et de l'harmonie des couleurs froides. « C'était, disait Max J. Friedlander cité par M. V. Bloch, un colibri parmi les passereaux. »

Le livre se termine en rappelant précisément que Thoré-Burger possédait dans sa collection « le Chardonneret» de Carel Fabritius — un oiseau qui annonçait ce printemps de la Saint-Martin qu'allait être l'œuvre de Vermeer lorsque l'automne du siècle d'or fut venu.

A. P. de Mirimonde.

Vitale Bloch. Vermeer. *Petit in-8°. 59 p. 9 ill. Quatre Chemins — Editart. 18 fr.*

HOUDON, SA VIE ET SON ŒUVRE PAR LOUIS RÉAU

Les publications de valeur sur la sculpture classique sont si rares que l'on voudrait pouvoir louer sans réserve les deux très beaux volumes consacrés à Houdon par Louis Réau, qui n'eut pas la joie de les voir sortir de presse. L'éminent historien était certes, depuis la mort de Paul Vitry, le spécialiste le plus qualifié pour rendre au meilleur portraitiste français du XVIII^e^ siècle l'hommage de son pays. Tout en abordant avec maîtrise les domaines les plus divers, depuis les Primitifs allemands jusqu'à l'art russe et plus récemment le Moyen Age français, l'iconographie de l'art chrétien et l'histoire du vandalisme, destructeur des monuments du passé, Louis Réau avait étudié avec une prédilection marquée l'art français du XVIII^e^ siècle, et tout spécialement la statuaire. Les monographies de Falconet, des Lemoyne, de très nombreux articles sur de petits maîtres ou des œuvres peu connues témoignent suffisamment de cette passion demeurée ardente au long d'une carrière bien remplie.

Après tant de découvertes, d'identifications patientes réalisées en un demi-siècle de recherches poursuivies en Europe et aux Etats-Unis, l'auteur s'est montré néanmoins timide devant un sujet qu'il possédait à fond et qu'il lui était enfin permis de traiter dans toute son ampleur. Si nous souscrivons volontiers à ses réflexions préliminaires sur l'impossibilité d'épuiser une matière aussi riche, aux justes critiques adressées à ses prédécesseurs, particulièrement à Georges Giacometti, il nous est difficile d'admettre que sa monographie « se distingue nettement par son plan et son ordonnance, de toutes celles qui ont été... consacrées à Houdon ou plus généralement à des sculpteurs » (p. 18). Le plan classique de l'ouvrage (sources, texte, catalogue, figures) serait parfaitement légitime, en dépit des inévitables répétitions qu'il implique, si le contenu des quatre parties, peut-être subdivisées à l'excès, répondait complètement à notre attente. Pour connaître le dernier état des recherches et l'opinion de l'auteur sur une œuvre déterminée, ses répliques ou variantes, il convient en fait de se reporter au catalogue final, puis de remonter aux autres sections sans y trouver toujours l'analyse stylistique souhaitée et la mention de tous les exemplaires de valeur répertoriés. Loin de nous plaindre de l'abondance des sources, « base inébranlable » d'un tel livre, et des planches, nous désirerions même que *toutes* les œuvres accessibles soient reproduites dans leur exemplaire le plus caractéristique et que les documents soient rassemblés de façon plus démonstrative. Bref, la « mise en œuvre » du plan choisi nous paraît « vulnérable », selon les craintes mêmes de Louis Réau, exprimées avec une modestie lucide et méritoire de la part d'un tel savant, et surtout peu pratique pour une monographie de cette importance. A la suite d'une lecture attentive, plume en main, nous eussions préféré une formule simplifiée: après les sources de base et la bibliographie générale, le premier volume aurait pu comprendre une large introduction sur l'homme dans son milieu, une définition aussi précise que possible de son style et de sa technique (trop rapidement esquissée en conclusion, avec l'inutile condamnation de maîtres comme Canova et Thorvaldsen qui ont supplanté Houdon pour un temps, sans que le problème essentiel des plâtres originaux à creux perdu soit seulement abordé), enfin une étude critique plus étoffée des œuvres, réunissant le « texte », où la biographie, précieuse en l'occurrence, des clients de Houdon tient néanmoins une place envahissante, et le « catalogue ». Ce parti aurait permis, nous semble-t-il, des rapprochements plus fructueux devant les reproductions photographiques auxquelles le second volume aurait été entièrement consacré. L'ordre adopté, plus agréable à première vue, ne permet guère de mettre en regard les planches, le plus souvent d'une très belle qualité (je songe à tel détail du visage de Rousseau) malgré les difficultés éprouvées à les rassembler, et des textes exigeant une attention extrême, notamment à l'égard de certains bustes prêtant à discussion. L'intérêt de l'ouvrage eût été plus évident pour les historiens d'art, les collectionneurs et le public cultivé.

Cette critique générale, que nous formulons avec regret devant une telle « somme » de documents et d'œuvres, pour la première fois réunis, nous dispensera de relever les quelques erreurs matérielles dans les renvois et les références, les menus oublis que l'auteur aurait corrigés s'il avait pu relire son livre sur épreuves. On louera ses éditeurs de n'avoir pas cherché à compléter certaines notices du catalogue, au risque de déformer l'opinion de Louis Réau sur des sujets fort délicats. On appréciera sa prudence de jugement, si difficile à conserver devant les instances des collectionneurs et les intérêts des marchands, envers des sculptures comme la variante de la *Frileuse* récemment découverte à Berlin, les bustes prétendus de *Marie-Antoinette*, de la *princesse de Lamballe*, du lieutenant de police *Lenoir*, d'autant plus que, si plusieurs de ces portraits sont incontestablement de Houdon, au moins dans leurs exemplaires originaux pas toujours retrouvés, l'identité des personnages représentés n'est pas encore fixée avec certitude. Le grand spécialiste signale justement la moindre qualité des bustes posthumes, nécessairement plus froids (à quelques exceptions près, comme les portraits de *Rousseau* et de *Mirabeau*), et reconnaît avec bonne grâce que son artiste favori ne fut pas toujours aussi bien inspiré par ses modèles. Il n'hésite pas à souligner les limites de son héros, dépourvu d'« invention », du sens de la composition monumentale et d'une certaine grandeur (présente néanmoins dans le superbe *Napoléon* de Dijon).

L'argumentation solide, d'ordre historique plutôt que plastique, employée pour authentifier les bustes de *Mademoiselle Servant*, de la *baronne de Vermenoux*, de *Madame Clotilde-Xavière*, de la jeune *Adélaïde Lignereux* et quelques autres, nous laisse cependant réticent, en raison de l'habileté diabolique de plusieurs imitateurs, contemporains ou plus tardifs. Le buste de *Madame Saint-André d'Avillar* nous paraît, en dépit de sa signature, une simple copie d'après l'antique. Mais la souplesse du talent de Houdon est telle que l'on ne saurait refuser toute attribution à première vue troublante.

Louis Réau a eu l'extrême mérite de renoncer aux appréciations trop subjectives et à une littérature esthétique discutable. L'on regrette toutefois qu'il n'ait pas mis plus de passion à vouloir entraîner notre intime conviction. Cette monographie suscitera, comme tous les travaux de ce genre, des discussions et fera apparaître des œuvres nouvelles. En ce sens, elle aura bien servi la mémoire de Houdon. Si notre curiosité est parfois déçue, il est juste de proclamer que la tâche avait fait reculer jusqu'ici les rares érudits capables de la mener à son terme.

Gérard Hubert

Louis Réau : Houdon, sa vie et son œuvre, *ouvrage posthume suivi d'un catalogue systématique, publié avec le concours du Centre national de la Recherche Scientifique, 2 vol. in-4°, 499-88 pp., CLX pl. Paris, F. de Nobele, 500 fr.*

ENGLISH BAROQUE ARCHITECTURE PAR KERRY DOWNES

Illustré de soixante-dix figures dans le texte et de cinq cent quatre-vingt photographies, l'ouvrage de M. Kerry Downes déroule un très large panorama de l'art monumental anglais pendant le demi-siècle où la Grande-Bretagne accueille avec circonspection les tendances qui sont alors celles de l'architecture baroque sur le continent. Entre les dates approximatives de 1665 et 1715 — celles du voyage de Wren en France et de Burlington en Italie — cette période est probablement, avec l'âge gothique, la plus féconde et la plus originale de l'architecture anglaise. Pour un moment, l'offensive baroque interrompt en Angleterre le long développement d'une architecture inspirée du classicisme italien, celle qu'Inigo Jones a introduite dès 1615 et qui s'épanouit au XVIII^e^ siècle. Entre ces deux étapes du *palladianisme*, la phase baroque de l'architecture anglaise pourrait n'avoir pas existé.

Pour Kerry Downes, les tendances définies par le terme de baroque n'affectent pas seulement l'Italie et l'Europe centrale, mais également la France de Jules Hardouin-Mansart, aussi souvent évoquée que la Rome de Borromini: point de vue qui nous donne à réfléchir. L'auteur admet à juste titre que l'esprit baroque s'est introduit en Angleterre, et c'est le parti que le tempérament insulaire a su tirer de cette importation qu'il s'agit d'apprécier. L'illustration, d'une abondance et d'une qualité rares, réunit les plans, les façades et le décor de deux à trois cents édifices, tous visités par l'auteur. Des constructions disparues sont représentées par des gravures et des projets autographes. Ce matériel considérable n'est pas groupé par personnalités d'architectes, mais par types de bâtiments. Ce ne sont pas des carrières individuelles, mais un esprit national dont l'auteur veut dégager les traits. Ce plan est aussi justifié par l'existence de monographies récentes sur les grands protagonistes du mouvement, Wren, Vanbrugh, Archer, tandis que le personnage de Hawksmoor a été campé par Kerry Downes dans un précédent livre. On ne trouvera donc pas ici des portraits en pied de ces créateurs; mais des approches successives et des allusions personnelles nous découvrent petit à petit leurs tempéraments divers; ainsi, certains romanciers anglais dévoilent progressivement leurs personnages.

Comme la biographie de Sir Christopher Wren est dans toutes les mémoires britanniques, les débuts de ce grand géomètre admiré par Pascal sont à peine

évoqués. En revanche, il emplit de sa personnalité les chapitres consacrés aux palais officiels (Hampton Court, Kensington, Whitehall), aux hôpitaux (Chelsea et Greenwich), aux églises (Saint-Paul et les temple de la Cité). Classique à l'égal de Bramante, lorsqu'il établit le *Grand Modèle* de Saint-Paul, Wren évolue dans sa vieillesse vers des effets pathétiques, à l'exemple de ses assistants. Saint-Paul, dans son état définitif, et les temples de la Cité, restent des édifices baroques par le calcul optique de leurs effets spatiaux. Les clochers lancés par Wren et James Gibbs dans le brouillard de Londres, conservent sans doute le souvenir des flèches gothiques anéanties par le Grand Incendie, mais sont tout animés de bulbes et de concavités borrominiennes. L'hôpital maritime de Greenwich, qui répond par l'ampleur et la solennité à l'hôtel des Invalides, fut l'œuvre de plusieurs générations. Par une décision intervenue dans le cours des travaux, on résolut d'axer ses bâtiments sur l'humble Maison de la Reine, construite autrefois par Inigo Jones; et cette opération tout empirique a réussi le paradoxe d'un grand ensemble baroque dont les diverses parties ne sont pas subordonnées à la prépondérance d'un élément central; témoignage de l'opportunisme et de la singularité opposés par l'Angleterre à l'esprit du continent.

Vanbrugh et Hawksmoor étaient anglicans et liés à des whigs, Gibbs était catholique et tory. Ces divisions ne furent pas sans importance pour la carrière des artistes et l'évolution même des styles. Elles influaient, au Parlement, sur la composition des programmes et la répartition des crédits. Les nuances d'un style s'identifiaient à l'idéal d'un parti et c'est ainsi que les whigs firent triompher le palladianisme après 1715. Une trame politique et religieuse traverse d'un bout à l'autre l'exposé de Kerry Downes.

La longue séquence photographique et les pages consacrées aux résidences de la noblesse devaient faire une large place à la bouillante imagination de Sir John Vanbrugh et à l'italianisme d'Archer. Le Blenheim de Wanbrugh et de Hawksmoor, présent de l'Angleterre à John Churchill pour sa victoire de Hœchstædt sur les Français, prend la valeur d'un défi national. Mais ici, comme à Castle Howard, percent plus d'une réminiscence de Le Vau, d'Hardouin-Mansart et même de Perrault. Le séjour en France de Vanbrugh, rappelons-le en passant, ne lui avait pas laissé que des impressions d'art, puisque les archives de la Bastille gardent le signalement de cet « officier anglais », transféré de Vincennes, pour espionnage, en 1696.

La synthèse des arts, l'un des traits dominants du baroque, s'accomplit souvent dans ces palais où résonnèrent quelquefois les chœurs de Hændel. Des pages d'un grand intérêt retracent l'activité des peintres et des stucateurs, parfois des huguenots réfugiés, plus souvent des Italiens. Bagutti décore Castle Howard de ses stucs. Pellegrini peint à Kimbolton, Verrio à Windsor et à Burghley, Lanscroon à Drayton, et Thornhill à Greenwich. Little Stanmore conserve une chapelle décorée par Gaetano Brunetti, dont le fils peignit d'importants décors dans les églises et les hôtels de Paris. C'est ainsi par un détour en Angleterre que se répandit chez nous un genre de trompe-l'œil inventé en Vénétie par l'école de Véronèse.

La plaque trouvée dans les fondations de Sutton Scarsdale unit au nom de l'architecte Fr. Smith ceux des décorateurs anglais ou italiens tous qualifiés de *gentlemen*, qui ornèrent l'édifice. L'ouvrage de Kerry Downes est parsemé de traits intéressants, même s'ils ne sont pas tous inédits, sur la vie architecturale en Angleterre. Talman, le grand architecte de Chatsworth et de Drayton, aurait construit davantage, s'il n'avait pas indisposé ses patrons par son caractère difficile, ses gens et son équipage. Swift exprima sa surprise le jour où Vanbrugh, jusqu'alors dramaturge et clubman, se mit à bâtir des palais. Cet architecte accepta d'aventure l'invitation à dîner d'un seigneur bien décidé à ne pas l'employer, dans un château en construction sur les plans d'un de ses rivaux; c'était la marque d'un phlegme dont les annales de l'architecture française offrent peu d'exemples.

Michel Gallet

Kerry Downes: English baroque architecture. *In 4°, 136 p., 68 fig., 518 pl. H.T. A. Zwemmer, L 7,7*

DESSINS FRANÇAIS DE PRUD'HON A DAUMIER

Le prestige du dessin est depuis longtemps incontesté. Pratiqué de tout temps, peut-être fut-il considéré souvent par les artistes eux-mêmes, ou par certains d'entre eux, plus comme un exercice indispensable et passionnant, une étude destinée à l'œuvre majeure, i.e. la peinture ou la sculpture, que comme une œuvre d'art en soi. Le XX^e^ siècle, à la suite du Romantisme, lui reconnaît l'autonomie et la liberté d'une écriture singulière, qui dévoile et rend compte — plus ou moins confidentiellement — de la personnalité secrète d'un artiste, tout en s'appropriant les ressources innombrables de la technique. Aussi ce très beau livre consacré aux dessins français du XIX^e^ siècle est-il d'un particulier intérêt. En 102 planches d'une remarquable qualité, choisies par André Vantoura, sont mis à la portée du public les dessins de vingt-six artistes, de Prud'hon à Daumier. Aspects multiples, techniques diverses (plume ou crayon, aquarelle, pastel, lavis). Ingres, Delacroix, Corot, voisinent avec Prud'hon, Géricault, Victor Hugo, ou d'autres artistes moins connus tels Boilly, Granet ou Harpignies. Le choix est personnel et judicieux, en raison précisément de son éclectisme. L'introduction de M. Maurice Serullaz est une pénétrante analyse du génie propre à chacun d'eux — surtout dans son œuvre dessinée. Les notices et les biographies qui accompagnent les planches, rédigées par Arlette Calvet et Geneviève Monnier, assistantes au Cabinet des dessins, et Lise Dunoyer achèvent l'ouvrage dont on attend la suite avec enthousiasme (dessins français de Manet à Picasso).

L. H.

Dessins français de Prud'hon à Daumier. *Introduction de Maurice Serullaz, conservateur du Cabinet des Dessins au Musée du Louvre. Ed. Art et Dessins. Fribourg. Vol. in quarto, rel., 102 planches coul. pleine page. 164 fr.*

MISS MARY CASSATT PAR FREDERICK A. SWEET

L'œuvre de Mary Cassatt, pendant toute sa vie et bien des années après sa mort, en 1926, était beaucoup plus appréciée en France qu'en Amérique. Mais les choses ont changé aujourd'hui aux Etats-Unis. Il est significatif que l'important ouvrage qui vient de lui être consacré soit écrit par un Américain, conservateur de l'un des grands musées des Etats-Unis, et qu'il soit publié par l'une des plus dynamiques parmi les sociétés d'édition de nos universités.

Miss Cassatt a passé sa vie d'adulte en France, avec seulement trois courtes visites dans son pays. Elle lia son sort à celui des peintres impressionnistes qui, pendant la deuxième moitié du XIX^e^ siècle, luttèrent si énergiquement pour se faire reconnaître. Son meilleur allié et son grand ami était Edgar Degas, qui possédait l'une de ses peintures et restait stupéfait devant la qualité de son style.

L'ouvrage de Mr. Sweet comporte un groupe d'illustrations bien choisies, avec dix-huit reproductions de ses œuvres en noir et huit en couleurs, dont précisément le tableau qui appartint à Degas (aujourd'hui à la National Gallery de Washington). Deux d'entre eux seulement sont actuellement dans des collections françaises, car la majeure partie de ses peintures est aujourd'hui aux Etats-Unis. Nous trouvons d'autre part dans ce livre un aperçu intéressant et vivant de ses années de formation, puis de la période de succès qu'elle connut à partir de 1890, au moment de ses deux expositions personnelles chez Durand-Ruel. Après 1900, elle consacra plus de temps à voyager et à conseiller certains de ses amis dont Mr et Mrs H. O. Hevemeyer dans l'achat de peintures impressionnistes aussi bien que de tableaux anciens. Mr Sweet décrit ces activités d'une manière assez générale et nous donne peu de détails sur les œuvres peintes par Mary Cassatt dans la dernière partie de sa carrière. Mais comme les meilleures sont décidément celles qu'elle peignit avant 1900, ce parti est en somme justifié.

L'auteur s'étend longuement sur cent cinquante lettres, jusqu'ici inédites, que lui ont prêté différents membres de la famille Cassatt. Certaines n'offrent qu'un faible intérêt au point de vue de son activité artistique. Un choix plus rigoureux aurait permis de développer davantage l'analyse de son style. L'auteur cite des critiques français, comme Mellerio et Huysmans, mais donne rarement son opinion personnelle sur l'œuvre. Il est donc spécialement intéressant de lire le commentaire de Mr Sweet sur ce qu'il considère comme l'un des chefs-d'œuvre de Mary Cassatt, un portrait de 1882 intitulé *La lecture du Figaro*. « Le tableau est peint en larges touches fluides; la figure est solidement conçue, quasi monumentale, et la concentration profonde du modèle donne à la peinture une grande intensité psychologique. » L'auteur ajoute qu'à partir de ce moment, Mary Cassatt s'éloigne de l'impressionnisme, recherchant davantage la qualité de la ligne, de la forme, du dessin.

On ne peut que regretter de ne pas trouver plus d'indications sur sa longue amitié avec Degas, ni sur ses relations avec d'autres figures marquantes de l'époque, Clémenceau, Mallarmé, George Moore, Oscar Wilde et Whistler, qui sont seulement mentionnés brièvement au passage.

Dans son ensemble, le livre est fascinant à lire et vient prendre une place restée vide en fait depuis la publication du livre d'Achille Segard en 1913. Nous y trouvons un portrait vivant de cette Américaine d'un milieu raffiné, ayant mené en France une vie discrète avec sa famille qui absorbait une grande partie de son temps et de son énergie. Pourtant, comme nous le dit Mr Sweet, « par son travail acharné et par une discipline personnelle très stricte, elle s'est placée en tant qu'artiste, à un niveau où ne sont parvenus que trois ou quatre seulement de ses compatriotes.

Adelyn D Breeskin.

Frederick A. Sweet: Miss Mary Cassatt, Impressionist from Pennsylvania. *8°. Relié toile, 32 planches dont 8 en couleurs. University of Oklahoma Press, Norman. $ 7,95*

LE CHEMIN DES DEVINS PAR ANDRÉ FRÉNAUD

Dire que les eaux-fortes de Chillida illustrent les poèmes d'André Frénaud serait impropre. Il semble plutôt qu'elles les accompagnent, et bien qu'on retrouve, surtout en certaines d'entre elles, la vigueur et la justesse plastiques auxquelles nous ont accoutumés les œuvres sculptées de cet artiste, on a le sentiment plutôt d'un parrallélisme entre les images et les poèmes que d'une convergence ou d'une véritable complicité. Ce qui est le cas ou le problème de bien des livres qui donnent simultanément à voir et à lire — œuvre de peintre et œuvre de poète dans le même temps — et c'est peut-être un faux problème.

Ce livre de bibliophile, en tant qu'objet d'art est d'une grande qualité. Les eaux-fortes en taille-douce ont des subtilités de texture contrastant heureusement avec l'ascétisme de leur composition. Les poèmes d'André Frénaud, dont le second, *Ménerbes*, est extrait de *Il n'y a pas de Paradis* (Gallimard 1962) ont été composés à la main en Caslon elzévir romain corps 28, imprimés par les typographes Fequet et Baudier sur d'admirables papiers d'Auvergne des presses à bras du Moulin Richard de Bas. Et la beauté de cette graphie est l'un des attraits de l'ouvrage.

L. H.

André Frénaud: Le chemin des devins *(éd. originale), suivi de* Ménerbes. *Ill. Eduardo Chillida. Ed. Maeght. Sur papier Arches: 1500 fr., sur vélin Auvergne: 1750 fr.*

LE MASQUE
PAR STEINBERG

L'exceptionnelle fantaisie, l'esprit de satire et d'humour, l'acuité philosophique, l'invention poétique et lyrique de Saul Steinberg, comme naguère dans *The Passport, The Labyrinth...* éclatent avec une verve étourdissante à travers les pages du livre qu'il intitule *Le Masque*. L'écrivain ou « l'écriveur » dont la plume devient spirale, puis table, puis pied de table; le chat qui se fait écrivain et la table qui se fait paysage, les gratte-ciel, les gondoles vénitiennes, les architectures délirantes, les natures mortes (nouveauté de ce recueil), les rappels parodiques du cubisme ou de Mondrian, de Schwitters, voire de Klee débouchent sur une galerie de masques, que l'on croit d'abord burlesque, pour en être ensuite halluciné. Le texte de Harold Rosenberg, plus encore celui de Michel Butor sont remarquables. Lisez-les: vous vous passerez d'autres commentaires.

L. H.

Steinberg: Le Masque. *Textes de Michel Butor et Harold Rosenberg. Traduction: Michel Robic. Photos Inge Morath-Magnum. 200 p. 32×27 cm. à l'italienne, 22 photog., 158 dessins dont 100 coul. Editions Maeght, 150 fr.*

CONTROLLED ENVIRONMENT FOR WORKS OF ART IN TRANSIT
PAR NATHAN STOLOW

Entre le public et l'œuvre d'art, la relation est désormais celle de Mahomet à la montagne. Si l'un ne va pas à l'une c'est l'une qui ira à l'un. Le tourisme érudit du XVIII^e^ siècle avait hâté la formation des musées. Voilà qu'on demande maintenant aux collections patiemment constituées de se morceler, aux ensembles de se diviser en sous-ensembles pour constituer temporairement de nouveaux ensembles. Tout ce métabolisme contribue certes à tenir la curiosité en éveil et à frotter la mémoire fragile du public à la grande mémoire du musée. Mais le déplacement des œuvres ne va pas sans inconvénients. Nombreux sont les conservateurs conscients de la fragilité des œuvres qui s'opposent à leur transport. Déjà, le *Rapport sur les collections royales* de 1749 attirait en France l'attention sur les risques que faisaient courir aux tableaux de la couronne les manipulations occasionnées par les « différens ameublemens » que l'on accommodait de saison en saison au goût du monarque. La nationalisation des grandes collections au cours du XIX^e^ siècle a profité assurément aux œuvres dont le destin échappe davantage aux caprices princiers. Avertis des risques qu'entraîne tout déplacement des œuvres, les conservateurs sont tirés aujourd'hui entre une suspicion ombrageuse à l'égard des prêts et le désir d'illustrer leur collection dans de prestigieuses expositions temporaires. Cependant, entre le scrupule excessif et la fâcheuse négligence, la juste mesure apparaît avec plus d'évidence depuis que la pratique des déplacements est devenue objet d'investigation scientifique, et figure dans les programmes de recherche proposés aux laboratoires de conservation. Le mémoire de M. Nathan Stolow en est un témoignage exemplaire. Il n'est certes pas question de donner ici un commentaire détaillé de ce qui est affaire de spécialiste — mais bien de marquer dans l'histoire de la conservation une coupure entre l'empirisme de certaines précautions et l'avènement d'une technologie adulte du transport des œuvres, fondée sur une expérimentation proprement scientifique. Avec le travail de M. Stolow nous touchons à un moment décisif de l'histoire des techniques, quand une théorie de l'application précède l'application d'une théorie.

Cela dit, cet important mémoire contient des informations transmissibles au public des connaisseurs. Il précise les conditions écologiques de la conservation des œuvres dans les musées, l'influence des facteurs physiques de l'environnement, en mettant tout particulièrement l'accent sur les variations de la température et du degré hygrométrique. Ce sont deux grandeurs que l'on tente de maintenir aussi constantes que possible par le conditionnement de l'air. Faute d'une régulation perfectionnée de l'environnement physico-chimique, les conservateurs attentifs disposent au moins de l'avantage de connaître avec une bonne précision les variations saisonnières de l'environnement, de pouvoir dans une large mesure les prédire et assurer au mieux la correction des variations trop brutales. Or, jusqu'à ces dernières années, on ignorait pratiquement la variation des grandeurs caractéristiques de l'environnement des œuvres au cours de leur transport, outre l'ampleur des vibrations et des chocs qu'elles pouvaient subir. Ce sont justement les variations brutales de l'environnement qui nuisent, bien davantage que le passage de tel ou tel seuil. Il importait donc de déterminer les conditions qui pussent permettre un contrôle de l'environnement. Un tel contrôle pouvant, bien entendu, être simplement passif, l'œuvre étant isolée dans une enceinte qui fasse « tampon » relativement aux variations extérieures tant mécaniques qu'hygrométriques et thermiques; idéalement, un contrôle actif serait obtenu par un dispositif de type *feed-back* qui corrigerait automatiquement les variations critiques de l'environnement direct de l'œuvre. Dans l'un comme dans l'autre cas, il importe d'étudier soigneusement les propriétés de transmission et d'absorption de matériaux tels que le *silica gel* ou certaines polymères, capables de procurer à l'œuvre en déplacement l'isolement thermique et hygrométrique nécessaires à sa bonne conservation. Le mémoire de M. Stolow développe la méthodologie de telles études de laboratoire et précise les spécifications d'un « conteneur » idéal. La bonne doctrine est désormais fixée, l'ignorance cesse d'être irresponsable.

Jacques Guillerme.

Nathan Stolow: Controlled environment for works of art in transit, *London, Butterworths, 1966. 46 p., 20 fig., 28 références. 20s.*

CLASSIQUE, BAROQUE ET ROCOCO
PAR GERMAIN BAZIN

Comme le mot gothique, le mot baroque (et ipso facto, les époques et les styles qu'ils désignaient) a été longtemps affublé d'une signification péjorative. Ils ont été victimes l'un et l'autre d'injustes intransigeances — le goût exclusif du classicisme par exemple —, mais le baroque a pâti de plus, surtout au XIX^e^ siècle, d'un retour de flamme en faveur du Moyen Age. Cependant il a retrouvé une certaine faveur depuis une cinquantaine d'années. Baroque et rococo ont fait depuis lors l'objet d'études et de recherches approfondies, qu'avaient précédées dès la fin du XIX^e^ siècle, faisant ainsi figures de précurseurs, les travaux de J. Burckhardt (La civilisation de la Renaissance en Italie - 1860) ou de H. Wölfflin (Renaissance et Baroque - 1888). M. Germain Bazin, après un avant-propos succinct qui réhabilite une fois de plus les termes et les œuvres, décrit et analyse en seize chapitres l'essentiel de la production artistique européenne pendant les XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Il met particulièrement en évidence l'ambivalence de cet art « que l'on appelle globalement baroque, bien qu'il soit également classique », en précisant que le style baroque représente plutôt le XVII^e^ siècle tandis que le terme rococo s'applique au XVIII^e^.

Ce vaste tour d'horizon qui promène le lecteur de l'Italie (point de départ de l'aventure) à la Pologne et à la Russie, de l'Espagne à l'Autriche ou à l'Angleterre, en passant par Versailles, rappelle la force et le génie d'artistes tels que Borromini et le Bernin, et leur influence sur l'Allemagne et la France (le Bernin voyageant en France en 1665 n'y fut-il pas traité par Louis XIV en souverain de l'art?).

Le baroque et le rococo se sont essoufflés surtout en Angleterre, en France et en Italie dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, remplacés dans ces trois pays par le néo-classicisme. Mais ils ont continué à s'épanouir dans le nouveau monde jusqu'au-delà des premières années du XIX^e^. Et c'est sans doute en Amérique espagnole qu'ils ont trouvé leurs formes les plus étranges, les plus violentes et les plus exaspérées. Mais il n'était pas du propos de ce livre d'en faire la description.

Luce Hoctin

Germain Bazin: Classique, Baroque et Rococo. *Larousse. Coll. Le Monde de l'Art. Vol. rel. sous couverture pelliculée en coul. 288 pages, 43 ill. en coul., 176 en noir. 35 F.*

L'AMATEUR CHINOIS DES HAN AU XX^e^ SIÈCLE
PAR MICHEL BEURDELEY

A l'encontre de bien d'autres spécialistes des arts de la Chine, Michel Beurdeley, expert près les cours d'appel françaises, grand connaisseur des choses de l'Extrême-Orient et grand voyageur en ces contrées n'a pas eu le dessein d'écrire un ouvrage théorique ou didactique sur ces questions, pas plus qu'un livre d'histoire de l'art. Il a essayé de « faire revivre l'objet d'art dans sa réalité quotidienne, et de recréer autour de lui l'ambiance familiale, religieuse, le contexte historique qui lui sont propres »; ce qui l'a amené à, délibérement, laisser de côté la peinture et la calligraphie.

Ayant eu le bonheur de pouvoir, en Chine même, multiplier les rencontres avec des collectionneurs, des antiquaires, des lettrés, d'avoir accès à des collections privées, à des documents et des manuscrits souvent inédits, il peut s'octroyer le privilège d'approcher l'objet d'art chinois non comme un Occidental, mais à peu près à la manière d'un Chinois. Or, « pour un Chinois, vis-à-vis de sa culture, nous (les Occidentaux) ne sommes que des barbares, incapables de discerner la qualité et le sens d'une œuvre ».

C'est dire que son livre, *L'Amateur chinois*, offre à un lecteur — même occidental — une joie et un plaisir des plus raffinés, tant par le texte où sont narrés les goûts, les aventures, les choix des lettrés chinois, amateurs d'art et collectionneurs — hommes ou femmes — des siècles passés, que par des illustrations qui savent restituer à l'image, qu'elle soit en noir et blanc ou en couleurs, la délicatesse, la transparence, les chatoiements, la préciosité, ou la somptuosité des porcelaines et des matières les plus précieuses. Tout ceci solidement charpenté, au-delà de l'aspect anecdotique, chroniqueur et en un mot très vivant du récit, par une connaissance de la pensée et de l'esthétique chinoises traditionnelles — rendues ainsi accessibles aux non initiés parce qu'elles revêtent les apparences d'une expérience plus que celles d'une théorie.

L. H.

Michel Beurdeley: L'amateur chinois des Han au XX^e^ siècle. *Coll. Aspects de l'Art. Office du Livre. Fribourg. Vol. rel., 288 p., 24 planches coul., 301 ill. en noir. 123 F.*

PÉROU
PAR RAFAEL LARCO HOYLE

La collection *Archeologia Mundi*, dirigée par Jean Marcadé, professeur à la Faculté des Lettres de Bordeaux, a entrepris « une enquête universelle sur les aspects de l'archéologie moderne », et déjà publié un grand nombre d'ouvrages relatifs aux divers peuples anciens de l'Asie, de l'Europe et même de l'Amérique (Mexique, par Jacques Soustelle). Pour celui-ci, consacré au Pérou, la brève préface de M. Marcadé avertit le lecteur « qu'il s'agit d'un livre d'archéologie péruvienne plutôt que d'une présentation raisonnée des problèmes, des méthodes et des résultats de l'archéologie au Pérou ».

De fait, l'auteur, Don Rafael Larco Hoyle expose avec enthousiasme ses théories, approuvées ou admises par les archéologues nord-américains, particulièrement sa théorie fondamentale de division de la séquence culturelle péruvienne en sept époques, « subdivisées chacune en trois périodes de manière à

décrire de façon ordonnée la trajectoire de l'évolution des cultures », la céramique étant l'élément de travail et de diagnostic le plus complet dont puissent disposer les archéologues péruviens. Ceci sert de base à une description sommaire des principales civilisations qui se sont succédé à l'intérieur de chacune d'elles.

Cet ouvrage dense, détaillé, fourmillant de renseignements et de descriptions, étayé par une très abondante documentation photographique, complété par les tableaux synoptiques chronologiques de la côte nord et de la côte sud, représente — même pour les non-spécialistes — une manière d'initiation à la vie et à l'art des civilisations du Pérou disparu. L. H.

Rafael Larco Hoyle: Pérou. *Vol. rel. 265 pages, 76 ill. en noir et blanc, 91 en coul. Coll. « Archeologia Mundi ». Ed. Nagel. 45 fr.*

L'ART ROMAIN PAR MORTIMER WHEELER

Mise au point et réhabilitation, l'ouvrage de Mortimer Wheeler, traduit par Theia Ross, se propose de reconstituer une image de l'art romain plus conforme à la vérité historique que celle généralement admise, et le plus souvent faussée, aussi bien par l'enthousiasme excessif et aveugle de ses admirateurs que par mépris de ses détracteurs.

Après un rappel des diverses circonstances de cette méconnaissance, Mortimer Wheeler brosse le tableau panoramique des multiples réalisations de Rome, en matière d'urbanisme et d'architecture (le domaine qui lui a été le moins contesté) mais aussi en matière de sculpture, en peinture, en mosaïque, etc. Il met l'accent tout particulièrement sur ce qu'il considère comme trois des principales réussites de l'art romain: l'art du portrait, l'art narratif, l'art du paysage. Les dernières pages évoquent le goût passionné (et souvent parfois maniaque) des Romains pour les collections, en examinant les conséquences qu'il a dans le phénomène d'interpénétration des arts et des peuples.

Sous un aspect légèrement didactique, ce livre riche d'enseignements se lit aisément — en raison surtout de sa clarté et de sa concision, incidentes de ce goût sur l'élaboration et la formation de l'art. L. H.

Mortimer Wheeler: L'art romain. *Vol. rel. sous jaq. coul. 250 pages. 60 ill. coul. 155 ill. en noir. Coll. « Le Monde de l'Art », 35 fr.*

CASTILLE ROMANE

Poursuivant son œuvre de prospection du vaste monde roman, Zodiaque consacre à la Castille deux de ses derniers ouvrages, dont l'intérêt et le mérite sont ceux dont nous avons l'habitude. Il est bien précisé qu'il s'agit ici surtout de la Vieille-Castille, car, hors quelques monuments de Guadalajara, c'est, dans l'ensemble de la Castille, l'unique zone où l'art roman s'est diffusé de façon active. Ceci parce que la Castille historique, c'est-à-dire celle du Nord, parvient à maturité à l'époque de la diffusion internationale de l'art roman. S'il y eut une première génération de roman castillan, elle a à peu près totalement disparu. Les monuments étudiés ici (collégiales, ermitages, monastères), correspondent à un stade déjà avancé de l'art roman (XII[e] siècle, parfois début du XIII[e]), dont ils ont cependant conservé les caractéristiques les plus pures. Il ne faut pas oublier qu'en Castille aussi bien qu'en Catalogne, l'art mozarabe avait précédé le premier art roman, et que c'est d'un monastère mozarabe, Liebana, que se répandit en Occident le commentaire de Beatus sur l'Apocalypse. Or, comme le notait Henri Focillon, c'est ainsi « que se nourrit l'esprit visionnaire de la grande sculpture du XII[e] siècle. » L'influence mozarabe ne fut pas unique. Elle contribua pourtant à imprimer à l'art roman castillan son caractère particulier. L. H.

Castille romane. 380 p. dont 128 pl. helio et 8 h. t. coul. Ed. Zodiaque. Coll. La nuit des Temps. 37,50 fr.

Les Médicis et le NOUVEAU MONDE

Suite de la page 22

Les musées de Berlin possèdent un manteau sacerdotal en plumes, et des boucliers ornés de mosaïque de plume sont conservés dans les musées de Bruxelles, Stuttgart et Mexico, ainsi qu'à l'Armeria Real de Madrid. On peut voir une mitre de plumes à l'Escurial et une autre au Museo degli Argenti (fig. 10) de Florence, avec la manipole. Des scènes de la Passion du Christ y sont représentées, qui trahissent elles aussi, dans leur exécution, l'influence européenne. D'après une tradition qu'il est impossible de vérifier, la mitre de Florence serait un présent envoyé par Charles-Quint à Clément VII.

C'est sous le règne de Cosme I[er] (1537-1574) que les premiers objets mexicains font leur apparition dans les collections des Médicis, d'après ce que nous savons avec certitude. Le mariage de Cosme I[er] avec Eléonore de Tolède noua des liens étroits avec l'Espagne, et c'est ainsi que de nombreuses pièces prirent alors le chemin de Florence.

Le fils de Cosme I[er], François, rassembla les œuvres d'art les plus précieuses des Médicis dans la Tribune des Offices. Le premier inventaire, qui date de 1589, décrit en détail trois vases qui venaient des « deux Indes », l'un avec monture d'argent, un autre de terre cuite rouge peinte, et le troisième d'agate avec monture de vermeil.

La collection d'armes des Ducs de Toscane, qui fut disposée par François I[er] dans des salles des Offices attenant à la Tribune, comprenait des armes et des costumes qui provenaient non seulement d'Europe mais aussi de pays exotiques. On pouvait voir là aussi des vêtements indiens en plumes. Une fresque peinte par un artiste inconnu au plafond d'une de ces salles rappelle qu'elles étaient à l'origine consacrées à la fois aux collections d'armes et aux curiosités ethnologiques (fig. 2). Dans un vaste paysage, sorte d'Arcadie tropicale, on voit au premier plan un roi indien que portent les membres de sa suite parés de costumes fantastiques. Les sceptres, les parasols de plumes et les litières sont les symboles d'un haut rang dans toutes les cultures américaines anciennes. En revanche, la coiffure de plumes et les costumes des personnages sont nés de l'imagination du peintre. La ville à l'arrière-plan, avec son viaduc et ses monuments imposants s'inspire de la Rome antique. On peut sans crainte de se tromper supposer qu'il s'agit de la mythique capitale du pays d'El Dorado.

Si l'on excepte le Codex de la Biblioteca Nazionale, on ne sait rien de très précis sur l'origine d'aucun des objets américains qui faisaient partie des collections des Médicis. Il est cependant très vraisemblable qu'ils étaient pour la plupart déjà parvenus à Florence au XVI[e] siècle. Ferdinand I[er] de Médicis (1587-1609), le troisième Grand-Duc de Toscane, s'intéressait passionément à l'Amérique, et c'est à lui qu'il faut attribuer de nombreuses acquisitions dans ce domaine.

Avant de devenir duc, Ferdinand avait passé plusieurs années comme Cardinal à la Curie romaine et y avait appris à penser à l'échelle non pas seulement européenne mais mondiale. Il voulait faire de Florence une grande puissance. Sans doute la politique économique qu'il mena réussit-elle à faire de la Toscane un centre florissant d'échanges et de négoce, mais il ne parvint pas à réaliser ses rêves coloniaux: l'Espagne veillait trop jalousement sur les positions qu'elle avait conquises.

La grande nécessité où il était d'apprendre à connaître, dans tous ses aspects, la situation géographique et politique des pays où il voulait fonder des colonies, l'amena à remplir ses bibliothèques de récits de voyage et de recueils de lettres envoyées de pays lointains. Il ordonna à ses ambassadeurs à la Cour d'Espagne de le renseigner sur le Mexique et le Pérou, sur le nom des vice-rois, la façon dont ils étaient choisis. Il se peut fort bien que ce soit lui qui ait acquis le manuscrit illustré du Frère Bernardino de Sahagún.

Le Grand-Duc songea ensuite à fonder un établissement au Brésil sur la côte du Saint-Esprit. La Toscane se livrait depuis longtemps à une contrebande active dans cette région et le climat y était favorable. Quelques Portugais qui détenaient là des fiefs concédés par la couronne d'Espagne avaient offert de les vendre. Ils posaient comme condition l'envoi au Brésil en toutes circonstances de deux navires chaque année — ce pour quoi il fallait la permission royale. Mais la Cour d'Espagne demeura inébranlable et refusa de tolérer l'intrusion d'étrangers dans ses colonies. Toutes les demandes présentées par le Duc de Toscane furent fermement et régulièrement repoussées.

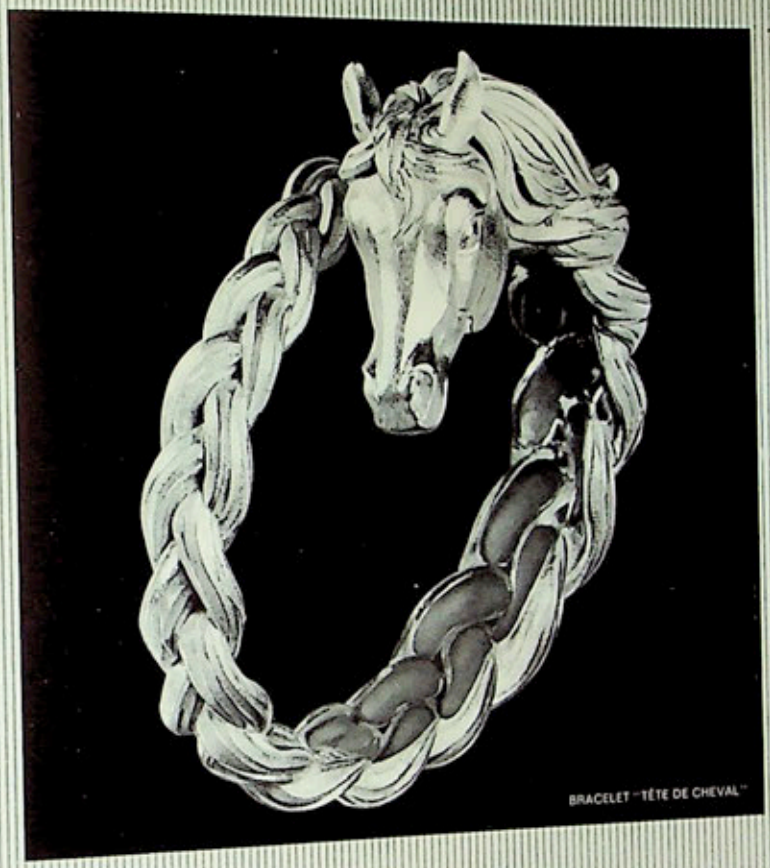
Les pierres précieuses, l'or, l'argent, les épices, le sucre et les bois tropicaux avaient de quoi séduire les négociants, et Ferdinand avait une passion toute particulière pour les joyaux: il avait fait entièrement recouvrir les murs de la chapelle funéraire des Médicis de pierres semi-précieuses. La manufacture où ces mosaïques furent composées n'était qu'un des nombreux ateliers dont l'activité se développa prodigieusement sous ce règne à Florence. Les plus belles pierres venaient d'Amérique du Sud, aussi Ferdinand envoya-t-il là-bas des spécialistes chargés de ramasser les minéraux rares. A Livourne, où les bateaux accostaient, il fonda en 1600 une succursale de la manufacture de Florence, où les pierres étaient préparées, sous la direction du célèbre tailleur de pierres Bernardino Gaffurri, de Milan.

Ferdinand organisa sa dernière expédition vers l'Amérique en 1608; il ne devait jamais en voir le retour. La direction en fut pour la forme confiée à Sir Robert Dudley, mais elle était entièrement financée par le Duc. Dudley (1573-1649), après de grands voyages au-delà des mers, s'était établi à Florence, et s'était converti à la religion catholique. Il jouissait d'une grande réputation comme mathématicien, armateur et ingénieur. Parmi les ouvrages qu'il composa, il faut noter les six livres de l' « Arcano del mare », avec leur riche documentation cartographique. On y trouve une carte de la côte Nord-Ouest du Brésil et de la côte de la Guyane, c'est-à-dire la région qui devait être explorée au cours de ce voyage.

Deux navires furent armés et placés sous le commandement du capitaine Robert Thornton, que Ferdinand avait emprunté au roi d'Angleterre pour le mettre au service de la Toscane. Dudley, qui connaissait bien l'Amérique, composa pour le capitaine des instructions écrites établissant ses tâches avec précision. Un Hollandais, Jan van Haarlem, qui vivait à la cour de Toscane, fournit des informations sur le centre commercial à l'embouchure de l'Amazone où les marchandises emportées d'Italie devaient être échangées contre de l'or et d'autres matières précieuses. Thornton devait apprendre des indigènes dans quelles régions on trouvait des émeraudes, des épices et des minerais, et rapporter à Florence des renseignements précis là-dessus. Le capitaine devrait ensuite longer la côte vers le Nord, en entrant en contact avec tous les ports importants. Puis il remonterait l'Orénoque aussi loin que possible. Après six ou sept jours de voyage il devait rencontrer des indigènes qui porteraient des chaînes d'or au cou comme parure. Il lui fallait rassembler toutes les informations imaginables sur Manoa, la légendaire capitale du pays d'El Dorado.

Un galion et une tartane appareillèrent de Livourne sous le commandement de Thornton en septembre 1608, et les navires rentrèrent au port le 12 juillet 1609. Le capitaine, qui n'était jamais encore allé dans ces parties du monde, réussit à exécuter parfaitement sa mission grâce aux cartes et aux instructions détaillées de Dudley.

Les bateaux rapportaient de nombreux perroquets et singes vivants, mais non pas les trésors espérés. Le capitaine Thornton avait également ramené six Indiens qui tous, sauf un, moururent peu après leur arrivée de la petite vérole. Le survivant apprit l'italien et appartint pendant quelques années à la maison du Cardinal de Médicis. Ses récits confirmèrent la croyance à l'existence de Manoa del Dorado, la ville aux fabuleuses richesses. Il assurait que de l'endroit où était parvenu Thornton, on en était à huit jours de marche seulement. Les aventuriers continuèrent à la chercher vainement au XVIII[e] siècle. Mais à Florence, après la mort de Ferdinand, l'intérêt pour les expéditions en Amérique déclina.



BRACELET "TÊTE DE CHEVAL"

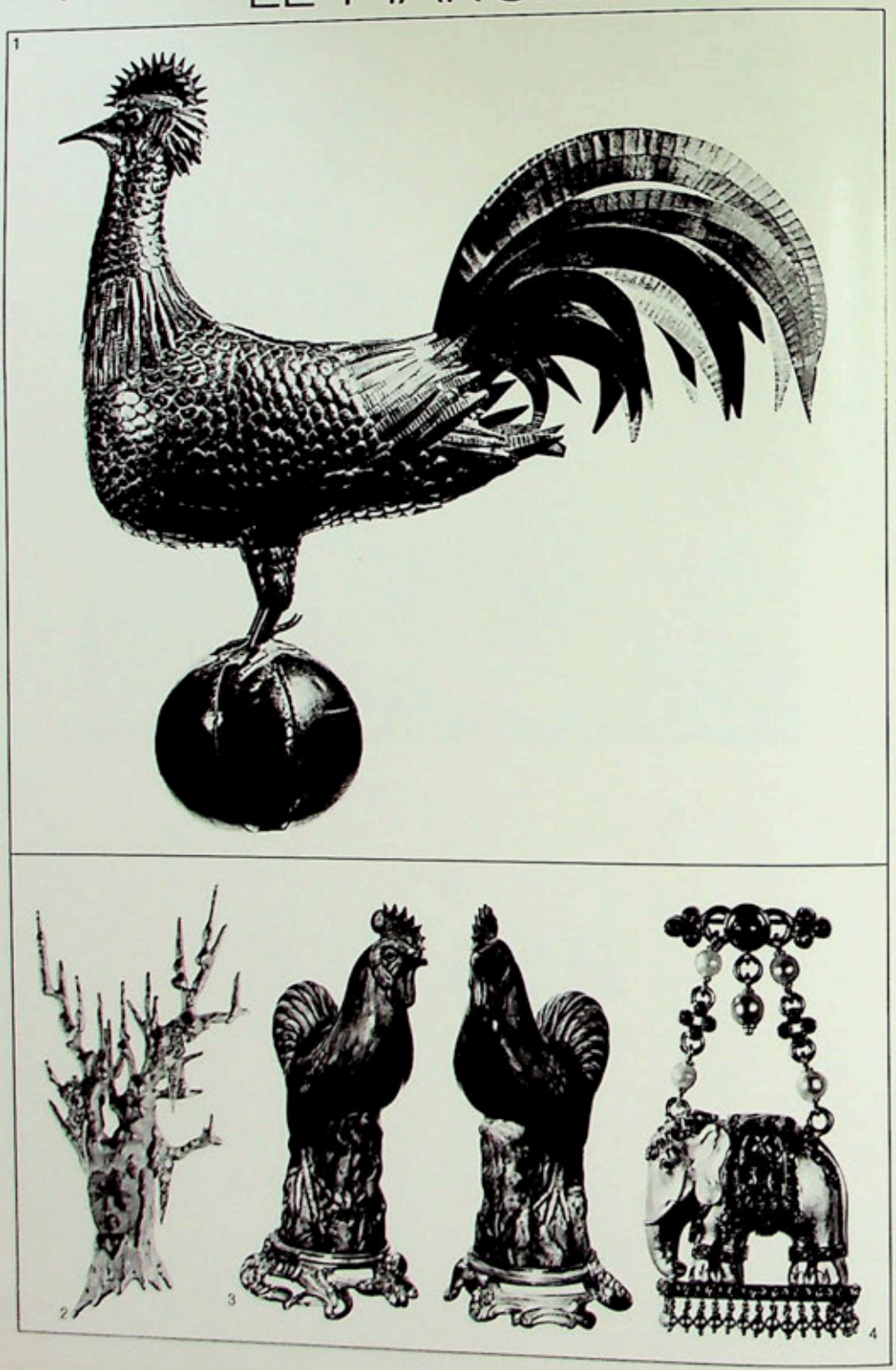
HERMÈS

Faubourg Saint-Honoré

Membre du Comité Colbert

PARIS - BIARRITZ - CANNES - DEAUVILLE - MONTE-CARLO - LILLE

BEAUX OBJETS SUR LE MARCHE



1 Coq de corporation en acier travaillé. France, deuxième moitié du XV[e] siècle. Haut.: 47,5 cm. Laloux, 115, avenue Louise, Bruxelles.

2 Clip fait d'une tête en marcassite avec une monture d'or et des brillants. Sterlé, 43, avenue de l'Opéra, Paris.

3 Paire de grands coqs en biscuit émaillé bleu de la Chine du XVIII[e] siècle. Montures françaises en bronze ciselé et doré d'époque Louis XV. Renard & Fils, 29, avenue Leclerc, Beaulieu-sur-Mer.

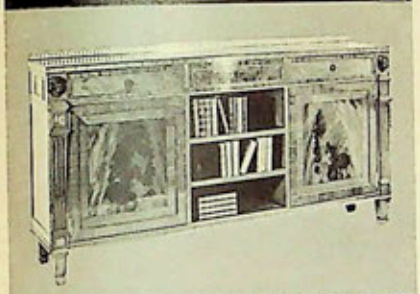
4 Broche en argent, perles fines et pierres de couleur (rubis, saphirs, émeraudes). Boivin, 4, avenue de l'Opéra, Paris.

5 Johann Michael Hambach: « Nature morte ». En bas, à gauche, le monogramme de ce rare artiste de l'école de Cologne (XVI[e] siècle). Galerie Heim, 109, rue du Faubourg-St.-Honoré, Paris.

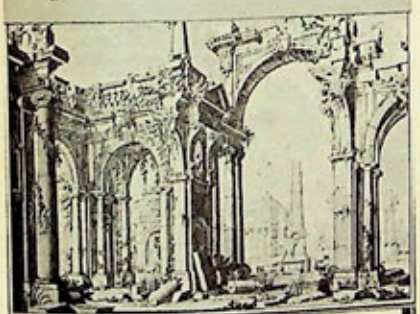
6 Rare buffet anglais en acajou d'époque Regency, faisant partie d'une paire. Largeur: 2 m. Haut.: 1,01 m. Jacques Artain. 30, avenue de l'Opéra, Paris.

5

6



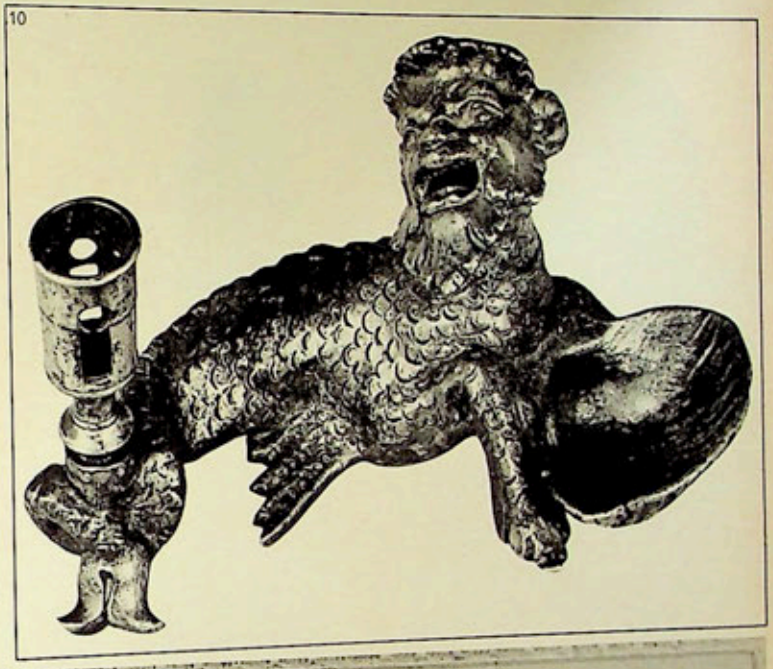
7



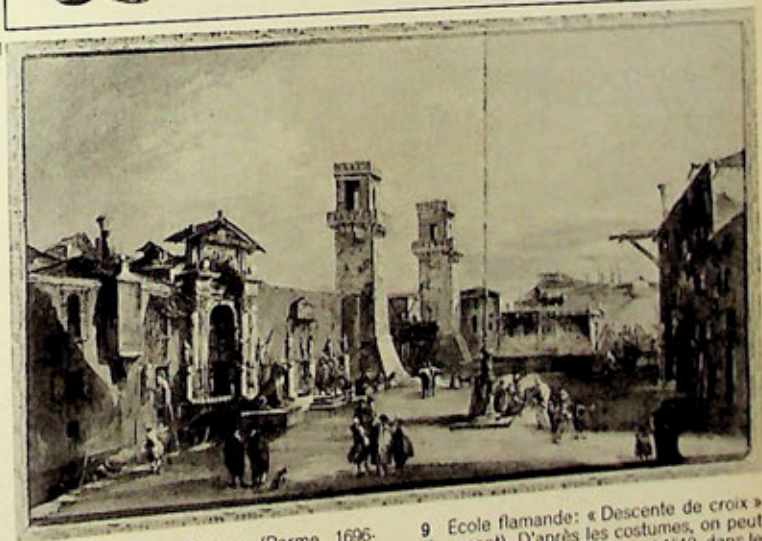
8

9

10



11



7 Giuseppe Galli Bibiena (Parme, 1696-1756): « Caprice d'architecture ». Plume et lavis, 61,5×43 cm. Philippe Leroux, 16, rue de Beaune, Paris.

8 Recueil de Costumes militaires, blasons et drapeaux de l'Empire allemand au XVI[e] siècle (Feyrabendts, Franckfurt, 1579). 144 figures sur bois de Jacob Kobel, aquarellées à l'époque. Exemplaire en reliure contemporaine richement dorée. Librairie Lardanchet 100, rue du Faubourg-St.-Honoré, Paris.

9 Ecole flamande: « Descente de croix » (fragment). D'après les costumes, on peut situer ce tableau entre 1490 et 1510, dans le milieu influencé par Van der Weyden, Memling et Quentin Metsys. La Diligence, 3 bis, avenue Champaubert, Paris.

10 Dragon en bronze patiné argent, par Severo de Ravenne. Padoue, fin du XV[e] siècle. Longueur: 18 cm. Alavoine, 42, avenue Kléber, Paris.

11 Francesco Guardi: « Vue de l'arsenal à Venise ». Toile, 33,3×54,5 cm. Galerie Pardo, 160, Boulevard Haussmann, Paris.

12 « Vierge à l'enfant ». Pierre. Ile-de-France, XIV• siècle. Haut.: 1 m. 30. Bresset, 5, quai Voltaire, Paris.

13 Statue d'ancêtre. Bas Sépik (Nouvelle-Guinée). Haut.: 66 cm. Kamer, 9, quai Malaquais, Paris.

14 Anges portant les instruments de la passion. Bois. Flandres, XV• siècle. Brimo de Larousilhe, 58, rue Jouffroy, Paris.

15 Nicolas van Veerendael (XVII• siècle): « Bouquet de fleurs ». Robert Finck, 62, boulevard de Waterloo, Bruxelles.

16 Termes de fantaisie en lapis-lazuli et perles baroques. Italie, XVII• siècle. Jacques Kugel, 7, rue de la Paix, Paris.

12

13

14

15

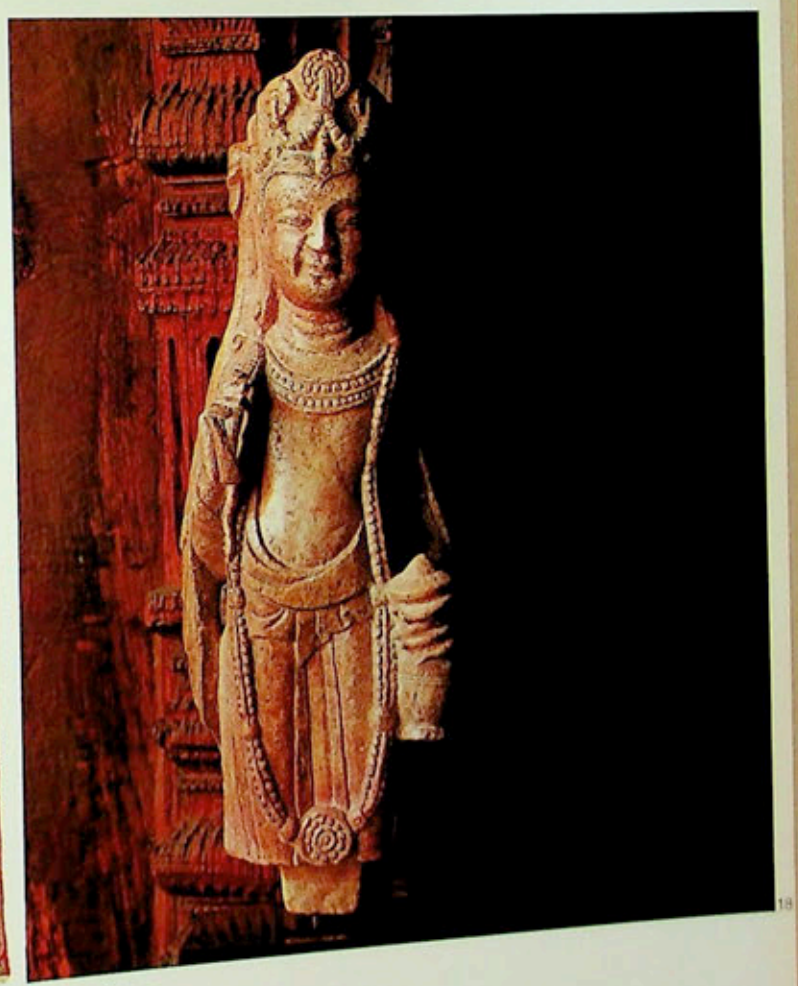
16

17

16

17

17 Tapis espagnol de point K, tissé au début du XVII[e] siècle en l'honneur de Pisaro, conquérant du Pérou et fondateur de Lima. Autour du blason, réunissant les armes des différentes provinces d'Espagne, les drapeaux des armées ayant participé à la conquête. Au-dessus le lion, entre deux tours séparées par la mer, symbolise la force de Pisaro reliant les deux continents. Catan, 129, avenue des Champs-Elysées, Paris.



18

18 « Bodhisattva » debout. Calcaire portant des traces de couleurs. Hauteur: 37,5 centimètres (sans le socle). Il porte dans la main gauche une bouteille d'ambroisie (Kalasa) et dans la main droite une branche de saule, attributs caractéristiques du Bodhisattva compatissant Kouan-Yin. Epoque Souei (589-618 après J.-C.). C.T. Loo et Cie, 48, rue de Courcelles, Paris.

Les attributions des pièces présentées dans cette rubrique n'engagent pas la responsabilité de la revue.

UNE COLLECTION ET SON CATALOGUE

Suite de la page 4

résidentielle pendant le cours de leur mandat et Monroe lui aussi semble avoir rapporté de son séjour à Paris en tant que ministre en 1797 une quantité de meubles Directoire, dont certains se trouvent encore à la Maison Blanche.

Il est vraisemblable que dans l'ensemble ces meubles ne dépassaient pas la qualité moyenne, la sorte de choses produites à l'usage de la petite bourgeoisie aisée de Paris plutôt que pour la Cour ou la noblesse. Mais pendant la dernière décennie du XVIII^e siècle, un certain nombre de pièces du plus beau style Louis XVI, pièces considérées aujourd'hui comme dignes de figurer dans les plus importants musées du monde, arrivèrent aux Etats-Unis. Leur arrivée fut un résultat direct de la Révolution française et de la dispersion des possessions de la famille royale ou de la noblesse émigrée. Deux hommes, et deux hommes seulement, pour autant que nous sachions, sont à l'origine de l'introduction de ces chefs-d'œuvre à New York: le Gouverneur Morris et le colonel James Swan. Morris, issu d'une famille qui s'était établie à New York à la fin du XVII^e siècle, était un homme aux qualités éminentes. Successeur de Jefferson en tant que représentant américain à Paris, il était plus raffiné et plus homme du monde qu'aucun de ses prédécesseurs, Adams, Franklin ou même Jefferson. Loin de trouver les hautes classes parisiennes des dernières années de l'Ancien Régime peu sympathiques, il prit au contraire plaisir à frayer avec l'aristocratie, et à propos des beaux-arts Morris notait sans aucune désapprobation, peu après son arrivée en France, que « le progrès de cette nation semble beaucoup plus grand en ce qui concerne les arts du goût qu'en ce qui concerne les techniques utiles. Cela dépend peut-être d'un gouvernement qui opprime l'industrie mais qui est favorable au Génie ». Ce commentaire montre un discernement remarquable, et il est en tout cas entièrement exempt des relents puritains qui transparaissaient à travers les observations de Franklin et de John Adams. Pendant toute la durée de son séjour à Paris, son journal nous le montre perpétuellement occupé à visiter « un artisan du faubourg Saint Antoine qui fabrique des cabinets », des horlogers, la Manufacture des Gobelins, des entrepôts de porcelaine, etc., etc. En janvier 1790, Morris acheta à l'intention de Washington et pour la résidence présidentielle un surtout de table extrêmement soigné. Il provenait de la manufacture de porcelaine d'Angoulême: « Nous trouvons que la porcelaine ici est plus élégante et meilleur marché que celle de Sèvres ». En envoyant ce surtout à Washington il s'excuse de « n'avoir pas exécuté vos instructions en ce qui concerne l'économie », mais il ajoute « je tiens pour très important de bien orienter le goût dans notre pays et je pense que votre exemple comptera énormément à cet égard ». Au moment de la grande vente des biens de la Couronne, ordonnée par le Directoire à Versailles et autres palais royaux, il est certain que Morris fit plusieurs achats judicieux, y compris par exemple une quantité de tokay impérial provenant des caves royales, à vingt sous la bouteille. Les meubles qu'il ramena aux Etats-Unis comprenaient au moins une part d'un magnifique ensemble de chaises, de bergères, de tabourets, d'écrans et un « bois de lit à la turque » qui avait été fait par Foliot en 1779 pour le grand cabinet intérieur de Marie-Antoinette à Versailles. Ces meubles étaient vraisemblablement compris dans la prodigieuse vente de biens royaux qui dura du 15 août 1793 au 11 août 1794. Quelques-uns des meubles acquis par Morris, notamment un régulateur du style Louis XVI finissant, avec coffrage en acajou, exécuté par Lépine, furent sans doute fait sur sa commande, comme peut-être un joli bureau à cylindre également en acajou, qui appartient encore à ses descendants. Parmi ses autres achats, on note quelques tapisseries de Beauvais très remarquables, tissées d'après des sujets classiques selon Monsiau, d'un caractère néo-pompéien accusé.

Les meubles importés par le colonel James Swan étaient encore plus beaux que ceux amenés aux Etats-Unis par le gouverneur Morris et ils étaient en beaucoup plus grand nombre. Mais ils vinrent d'une manière différente. Swan n'avait rien de commun avec Morris, bien qu'ils se soient connus parfaitement à Paris. D'origine écossaise et très modeste, c'était un homme d'affaires dont la famille, arrivée aux Etats-Unis en 1765 seulement, n'était américaine que depuis une génération, contrairement à Morris qui appartenait à l'aristocratie de la République. En 1773, il avait participé activement à la Boston Tea Party. Un riche mariage avec la fille d'un marchand et armateur de Boston permit à Swan d'amasser une fortune considérable dont il perdit la plus grande partie au cours de la crise de 1786. Deux ans plus tard, le colonel se rendit en France où il réussit rapidement à se créer une bonne position dans les milieux d'affaires. En 1796, alors que le pays appauvri s'efforçait d'obtenir des denrées de l'étranger par tous les moyens possibles, il adressa une série de mémorandums au gouvernement révolutionnaire et parvint ainsi à se faire nommer agent de la Commission des Subsistances pour les Etats-Unis. Il transporta alors ses quartiers généraux à Philadelphie et fit du commerce avec les Français, acheminant de nombreux navires de blé, de riz, de haricots secs et autres denrées, aussi bien que des fournitures en rapport plus direct avec la guerre, telles que du salpêtre ou du bois pour des constructions navales. Etant donné le faible cours des assignats, Swan préférait être payé en nature, en marchandises susceptibles d'être revendues ailleurs. Verlet dans *Le mobilier royal français* a souligné qu'un grand nombre de beaux meubles et d'objets d'art provenant d'anciennes collections royales sont passés à travers les mains des divers agents de la Commission des Subsistances. Egalement, de nombreux meubles appartenant à des émigrés ou à des nobles qui avaient été guillotinés, prirent le même chemin. C'est ainsi que Swan put meubler l'admirable maison qu'il se fit construire à Dorchester dans le Massachusetts. Bien qu'une grande portion du mobilier de cette maison ait été peu à peu dispersé, après la mort de Mrs Swan en 1826, il nous en reste une bonne part, actuellement au Musée des Beaux-Arts de Boston, auquel elle fut ultérieurement léguée par les descendants de Swan.

Quand s'ouvre le XIX^e siècle, le tableau change complètement. Alors qu'en Angleterre, au cours des deux ou trois premières décennies du siècle, des meubles français de la plus haute qualité inondaient le marché, rien de tel ne survint aux Etats-Unis. Après quoi nous entrons dans la période au cours de laquelle le XVIII^e siècle tout entier fut l'objet d'une désaffection croissante tant en Europe qu'en Amérique. C'est vers 1860 seulement que le goût commença de se transformer à nouveau. Cette transformation atteignit pour ainsi dire son point de non retour au moment des deux ventes Pembroke qui eurent lieu à l'hôtel Drouot en 1862. C'est à cette date que le monde des amateurs enregistra pour ainsi dire officiellement le retournement de la situation. Bien entendu ce furent d'abord les tableaux dont les cours remontèrent, mais les meubles et les objets d'art suivirent. Il est significatif que deux des plus puissants banquiers du Second Empire, Edouard Fould et Isaac Pereire, furent parmi les principaux acheteurs à cette vente. Dix ans plus tard, le XVIII^e siècle faisait les plus hauts prix. La mode et l'argent s'empressaient autour des ventes où il figurait, par exemple à la vente de Hamilton Palace, en 1882, une vente qui en matière de mobilier français n'a jamais eu, depuis, son équivalent. Notamment y figurèrent un superbe secrétaire et la commode assortie avec placage de laques noires et blanches, faits par Riesener probablement en 1787 pour Marie-Antoinette et destinés à Saint-Cloud. Ces meubles furent acquis peu après par William Henry Vanderbilt et se trouvent maintenant au Metropolitan Museum. Depuis 1870, le XVIII^e siècle français est resté constamment à la mode, si la mode doit être jugée, comme elle doit l'être, d'après le baromètre de la salle de ventes. Aucune autre vogue artistique n'a jamais duré aussi longtemps. Mais il n'en allait pas tout à fait de même aux Etats-Unis. Il est probable que l'achat de W. H. Vanderbilt ne représentait pas l'expression d'un goût profond, et d'ailleurs celui-ci n'avait rien d'autre dans ses collections qui pût se marier avec ces deux récentes acquisitions. Dans son admirable étude *L'évolution du goût aux Etats-Unis d'après l'histoire des collections*, René Brimo remarque: « La découverte du XVIII^e siècle français considéré comme art digne de figurer à côté des grandes époques de la peinture européenne fut la dernière en date ». Comme en France d'ailleurs, on continuait aux Etats-Unis à associer le XVIII^e avec l'idée de frivolité, encore que Delacroix et Degas eussent fait remarquer que la frivolité était loin d'être le seul caractère de cette période. Au début de notre siècle, ce préjugé semble s'être atténué et c'est alors que les collections de mobilier français du XVIII^e commencèrent vraiment à être constituées d'une façon systématique aux Etats-Unis. A ce moment-là les circonstances économiques étaient extrêmement favorables aux collectionneurs américains, comme elles l'avaient été aux collectionneurs anglais au début du siècle précédent. Ainsi les collections publiques et privées des Etats-Unis sont aujourd'hui très riches en meubles français du XVIII^e, même si aucune d'entre elles ne peut guère prétendre surpasser certains ensembles du Vieux Monde tels que la collection de la famille royale anglaise, la collection Wallace et la collection Rothschild à Waddesdon Manor. A quoi tient le succès du mobilier français du XVIII^e siècle auprès des plus riches acheteurs de l'extrême fin du XIX^e et du XX^e siècle?

En dépit des condamnations portées par l'esprit puritain à l'encontre du luxe excessif du XVIII^e siècle, il faut bien convenir que le mobilier Louis XVI est admirablement adapté aux conditions de la vie moderne d'aujourd'hui. L'état d'esprit qui amena Louis XV à tenter d'être davantage « chez lui » à Versailles et ainsi à déserter les grandes pièces d'apparat de l'époque Louis XIV fut décisif pour l'évolution de l'ameublement en France. Le duc de Croy devait parler des appartements de la Muette comme de « jolis nids à rats ». La continuelle recherche de confort et d'intimité était un facteur essentiel de l'évolution de l'art décoratif comme était essentiel le besoin ressenti de l'adapter aux exigences d'une vie sociale modifiée, où la conversation entre un petit nombre de personnes et la possibilité de s'isoler étaient les buts recherchés. D'autre part, toute sorte de commodités d'ordre pratique avaient fait leur apparition, qui étaient inconnues au cours des deux précédents règnes. Il serait très difficile aujourd'hui de meubler un appartement exclusivement en Louis XIV ou en l'un quelconque des mobiliers de la Renaissance, italienne ou française, de façon compatible avec les habitudes de la vie d'aujourd'hui. Mais cela n'est pas du tout impossible avec du XVIII^e français, ce qui permettrait aux grands collectionneurs de notre époque de conjuguer leur goût d'amasser de belles pièces et leur besoin d'aménager leurs demeures. Il est frappant que l'invention fondamentale du XVIII^e siècle en matière de meubles ait été la commode, dont le nom a la même racine que commodité dont il provient. La commode date de la fin du règne de Louis XIV et un peu plus tard on vit apparaître la bergère, principalement destinée aux femmes, qui jusqu'alors avaient été condamnées à

L'ART DE LA LUMIERE ARTIFICIELLE

Suite de la page 35

Ces recherches ont été reprises par des firmes industrielles pour la production en série d'appareils audio-visuels comportant le mouvement de formes et de couleurs. Mais revenons aux arts plastiques de la lumière. Un renouvellement s'opère vers 1950, dont les précurseurs furent Kosice (voir L'Œil, n° 95), Palatnik, Desserprit, et les auteurs Malina et Schoffer. Kosice, Argentin d'origine hongroise, dans ses « Reliefs de lumière » (tubes de néon) et ses « hydrolumières » visait l'intégration de la lumière dans une « réalité » (voir page 43). Le Brésilien Palatnik construisit des appareils « cinéchromatiques » où la projection s'effectue à l'intérieur d'une boîte, et où de grandes formes en couleur pastel se meuvent lentement sur l'écran de la boîte. A la même époque, le sculpteur français Desserprit incorpore la lumière dans ses reliefs et constructions, sans toutefois y ajouter le mouvement.

Frank J. Malina, artiste et savant américain, commença ses expériences avec la lumière et le mouvement en 1954-1955. Malina employa d'abord un procédé d'interrupteurs thermiques dans des circuits électriques. Au moyen de ce système, certaines parties du tableau s'allumaient tandis que d'autres s'éteignaient à des intervalles d'une ou plusieurs secondes. Ce « mouvement » de la lumière était suffisamment varié pour donner au spectateur l'impression d'une imprévisibilité totale. Ensuite Malina se servit d'un système électromécanique à quatre éléments. La plupart de ses œuvres lumineuses en mouvement sont construites selon ce procédé qu'il appelle le « Lumidyne System ». Celui-ci comprend des sources de lumière fixes, des éléments circulaires mus par des petits moteurs (les « Rotors »), une plaque transparente (le « Stator ») et un écran translucide (voir page 41). Plus tard, Malina créa un autre procédé appelé « Reflectodyne System » qu'il employa dans un certain nombre de petits tableaux. Ce procédé comprend également quatre parties: une source de lumière, un disque chromatique mobile placé devant cette source, des surfaces réfléchissantes et l'écran.

Chez Malina, la traduction des aspects significatifs de notre univers en termes esthétiques est enrichie par des références psychologiques et par conséquent « humanisée ». Pour souligner ce lien entre la vie humaine et « l'univers hostile », Malina introduit des mouvements lumineux à une vitesse relativement lente. La série des « constellations » et des « orbites » en sont les meilleures illustrations. Même une œuvre de grandes dimensions tel le Kinetic Mural de 1965 garde toute la « dimension » humaine (2,65×2,4 m, 29 rotors, 12 petits moteurs, installé à la Pergamon Press, Oxford).

Le « tableau » lumineux vient au premier plan des préoccupations de l'artiste italien Nino Calos en 1956. Collaborateur de Malina, il a adopté sa technique mais ce qu'il appelle ses « Mobiles lumineux » trahit un style très personnel. Calos a construit un grand nombre d'œuvres où le mouvement des lumières et des couleurs impressionne par sa qualité profondément poétique.

Les conceptions « spatiales » de Vardanega, artiste italien de l'École sud-américaine, furent dominées par le symbole de la spirale. Elles ont été transposées depuis 1961 en une série de recherches fort intéressantes d'œuvres cinétiques lumineuses à l'échelle du tableau. Ce « chromocinétisme », mot choisi par Vardanega et l'artiste argentine Martha Boto pour décrire leurs œuvres lumineuses et colorées en mouvement, est généralement conçu pour créer l'illusion de la troisième dimension (voir page 43).

C'est surtout l'aspect « multipliable » qui a retenu Martha Boto dans ses constructions à projections lumineuses. Un mouvement très rapide caractérise ses œuvres conçues en formes circulaires et monochromes. Les effets lumineux sont d'une intensité souvent aiguë. La source lumineuse elle-même est en constante révolution et donne l'impression de contraction et d'expansion par le jeu des cercles et des plans, l'apparition et la disparition, la diffusion et l'intensité de la lumière même. Garcia-Rossi, un autre artiste argentin, a donné des œuvres en mouvements lumineux d'une grande subtilité. Dans sa « Boîte lumineuse à manipuler » de 1963, un cylindre mobile en métal perforé donne lieu à des « vibrations lumineuses ». D'autres œuvres de cet artiste jouent sur des permutations visuelles de mots en lettres lumineuses répétées.

Siegfried Albrecht, artiste allemand, appelle son art « Skiachromatische Malerei » (peinture d'ombres colorées). Ses œuvres sont construites sous formes de boîtes où ombres et formes colorées dépendent d'objets placés devant des sources de lumière blanches ou colorées.

A l'heure actuelle plusieurs artistes inaugurent leurs recherches lumineuses à l'échelle intime (« Objets lumineux » de Lily Greenham, « Luminographismes » de Dadzu, etc.).

En passant aux « Luminous pictures » de l'Anglais John Healey, nous changeons d'échelle et dans un certain sens, de domaine artistique. Les œuvres de Healey sont en effet conçues pour être exposées dans de grands espaces. Elles sont « inventées » et dessinées par lui, et ensuite confiées à une équipe de techniciens. Cette équipe, sous la direction de Healey, exécute la « peinture lumineuse comme une véritable œuvre d'art ». L'élaboration d'une seule œuvre demande généralement de deux à douze mois. Elles peuvent être projetées sur « n'importe quelle surface » (voir page 44).

Les multiples découvertes de Nicolas Schöffer dans le domaine de la lumière (et du mouvement) tendent vers le spectacle. Dès l'hiver 1956-1957 la lumière chromatique et les ombres prennent de l'importance dans ses recherches (L'Œil, n° 81).

---

une attitude sévèrement rectiligne sur des tabourets ou au mieux sur des chaises à haut dossier, au moins en public. La bergère apparut comme le type même du nouveau confort. « C'est un fauteuil qui me perd » disait par exemple Madame Elisabeth, la fille de Louis XV. Ce sont les sièges et leur variété qui tout au long du XVIII[e] siècle reflètent l'extraordinaire évolution du confort et du sens social dans les échanges quotidiens. La « duchesse », par exemple, pourrait difficilement être améliorée en tant que meuble de repos favorisant la complète relaxation. Les sièges étaient d'une diversité extraordinaire de façon à correspondre à peu près à toutes les sortes de situations, depuis la « voyeuse » qui permettait de suivre commodément une partie de cartes sans jouer soi-même, jusqu'à la « coiffeuse », à la chauffeuse (facilitant le déshabillage des enfants près de la cheminée) ou encore le « confident », le « tête à tête », la chaise en confessionnal, qui suggère bien l'importance que les Français attachaient aux entretiens, à l'intimité, aux conversations particulières. L'ottomane et la paphose suggèrent quelque luxe oriental, tandis que la « chaise volante », prototype de l'ascenseur, révèle un souci tout à fait moderne dans la technique mise au service du confort. Une chaise volante fut installée à Versailles pour Mademoiselle de Mailly en 1739 et Arnoult, le machiniste de l'Opéra, en construisit une plus tard pour Madame de Pompadour.

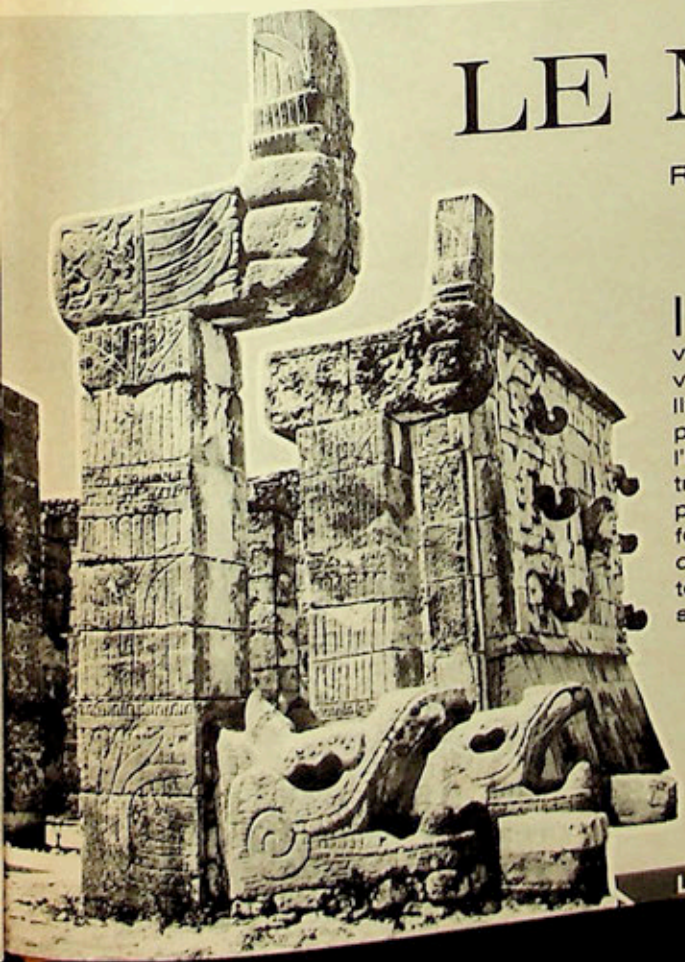
Cependant la commodité n'est pas la seule explication de la faveur dont jouit encore aujourd'hui le mobilier XVIII[e] siècle français. Même à une époque où nous avons presque complètement oublié l'artisanat individuel, il est parfaitement possible de se procurer des sièges adaptés à la forme du corps humain ou des tables et des commodes qui remplissent parfaitement l'office qu'on leur demande. Ce que les artisans parisiens du XVIII[e] siècle atteignirent fut un accomplissement technique parfait poussé à un point qui rejoint le plus grand art. Un meuble français du XVIII[e] siècle était à vrai dire la création d'une équipe de spécialistes plutôt que l'œuvre d'un seul individu. Sébastien Mercier nous raconte dans son « Tableau de Paris » que pendant les quelques années précédant 1780 « on a bâti six cents hôtels dont le dedans semble l'ouvrage des fées; car l'imagination ne va au-delà d'un luxe aussi recherché. Quand une maison est bâtie, rien n'est fait encore; on n'est pas au quart de la dépense; arrive le menuisier, le tapissier, le peintre, le doreur, le sculpteur, l'ébéniste, etc. L'aménagement intérieur de l'hôtel occupe trois fois plus de temps que ne l'a fait la construction, et les meubles sont devenus les plus grands objets de luxe et de dépense ». Peut-être aucun livre autant que le « Tableau de Paris », avec ses centaines d'aperçus tellement vivants sur la vie quotidienne de toutes les classes sociales du règne de Louis XVI, n'est capable de nous faire prendre conscience de la parenté extraordinaire qui existe entre les goûts de l'homme moderne et ceux de la société française du XVIII[e] siècle. De plus, la société française de cette époque différait de celle des Etats-Unis ou de l'Angleterre en ce qu'elle changeait très fréquemment la décoration et l'ameublement de ses lieux d'existence. Mercier écrit: « Tous les six ans, on change son ameublement pour se procurer tout ce que l'élégance du jour a imaginé de plus beau. » Il est probable que jamais une société n'a dépensé autant d'argent, à aucune époque de l'histoire, pour la décoration et l'ameublement, et une société prête à payer aussi largement l'habileté technique peut difficilement manquer d'obtenir ce qu'elle désire. Aujourd'hui, les sortes de talents qui étaient alors employés dans l'ébénisterie, dans la menuiserie, se déversent dans les professions d'ingénieurs, de dessinateurs industriels, de techniciens de la construction aéronautique et des ordinateurs. On peut comparer l'exode des ébénistes qui sont allés d'Allemagne à Paris au cours de la seconde moitié du XVIII[e] siècle avec ce que l'on a appelé le « brain drain » (pompage des cerveaux) des savants anglais et européens en direction des Etats-Unis aujourd'hui. Cette situation exceptionnellement favorable à la fabrication des meubles fut détruite par la Révolution française. Après elle, bien qu'il y eût toujours de très riches particuliers, il n'y eut plus jamais une fraction complète d'une société prête à commander de beaux meubles sans songer une seule seconde à leur prix. Les circonstances qui avaient amené l'art du meuble en France au XVIII[e] siècle au niveau qu'il connut eurent quelque chose d'unique et ne se reproduiront sans doute jamais. La raison fondamentale pour laquelle les meubles de ce siècle exercent toujours un aussi grand attrait est que ce sont les seuls qui combinent la perfection technique, l'efficacité fonctionnelle et les qualités esthétiques au sein d'un équilibre que nous cherchons en vain aujourd'hui. C'est cet équilibre qui frappa les premiers Américains attirés par cet art décoratif et qui continue de frapper l'homme contemporain, précisément de son point de vue d'homme moderne. Et M. Watson conclut on ne peut mieux en citant cet extrait d'une lettre de John Adams à sa femme, écrite en 1780: « C'est mon devoir d'étudier la science du gouvernement, plus que toutes les autres sciences; les arts de la législation, de l'administration et de la diplomatie doivent pour moi prendre la place de tous les autres arts et même d'une certaine manière les exclure. Je dois étudier la politique et l'art de la guerre de telle sorte que mes enfants puissent avoir le loisir d'étudier les mathématiques et la philosophie. Mes enfants doivent étudier les mathématiques, la philosophie, la géographie, l'histoire naturelle, l'architecture navale, la navigation, le commerce et l'agriculture, de manière à donner à leurs fils le droit d'étudier la peinture, la poésie, la musique, l'architecture, la statuaire, la tapisserie et la porcelaine. »

Chose curieuse, ce fut exactement à la troisième génération qui suivit la mort d'Adams que W. H. Vanderbilt acheta les deux grandes pièces laquées faites pour Marie-Antoinette provenant de la vente de Hamilton Palace.

RAUSCHENBERG
J JOHNS
ARMAN
LICHTENSTEIN
DINE
OLDENBURG
SEGAL
ROSENQUIST
WARHOL
D'ARCANGELO
PISTOLETTO
WESSELMANN
GILARDI

GALERIE ILEANA SONNABEND

12 RUE MAZARINE PARIS VI



LE MEXIQUE

RENDEZ-VOUS DE LA NATURE
ET DE LA LÉGENDE
DE L'ART ET DU PROGRÈS

Il n'y a plus de distances... le merveilleux est à votre portée. Dès votre arrivée au Mexique, vous serez conquis par la chaleureuse hospitalité de ce peuple fier et généreux. Tout vous passionnera, les audacieuses réalisations de l'architecture moderne voisinant avec les trésors artistiques d'un passé fabuleux, les plages au sable fin, une mer transparente, un folklore vivant et coloré, des hôtels de toutes catégories pourvus du confort le plus moderne, tout concourt à faire du Mexique le lieu de séjour que jamais vous ne pourrez oublier.

Des vols rapides relient quotidiennement l'Europe au Mexique et New York se trouve seulement à quatre heures de Mexico.

OFFICE DE TOURISME DU MEXIQUE, 17, Av. Madiguan, Paris 8e, Tél. 225.12.07
CONSEJO NACIONAL DE TURISMO - DEPARTAMENTO DE TURISMO, MEXICO D.F.

Le Mexique : Quatre Saisons - Quatre Prin

En variant la distance focale entre la lentille du projecteur et en plaçant des disques multicolores devant cette source lumineuse, Schöffer applique le principe de la projection « fantasmagorique » sur écran (voir page 34).

A partir de 1957, Schöffer appela cette technique le « lumino-dynamisme », et donna le premier spectacle lumino-dynamique sonore (projections et musique) à la Central Station de New York la même année. « Lux I », sculpture mobile dont les ombres colorées sont captées sur un écran entra, toujours en 1957, au Musée d'Art Moderne de Paris. Cinq autres grandes réalisations dans le domaine de la lumière marquent l'évolution de la technique de Schöffer: « Le Musiscope », un orgue de lumière pourvu d'un clavier électronique; le spectacle « Formes et Lumières », placé à côté de la Tour Cybernétique au Palais des Congrès à Liège et réalisé en 1961; l'application à l'échelle industrielle de ses recherches « luminodynamiques », le « Mur-Lumière »; le « Téléluminoscope », première utilisation du tube cathodique à des fins plastiques; enfin, la création d'une ambiance lumineuse par « prismes multiples » en 1965.

Schöffer résume sa position théorique envers le dynamisme de la lumière: « le lumino-dynamisme est l'exploitation d'une surface ou d'une fraction d'espace de grandeur quelconque, où sont développés des éléments plastiques et dynamiques, colorés ou non par des mouvements réels ou factices (illusions d'optique). Réfléchi sur une surface, ce développement s'accompagne d'un accroissement lumineux par rapport au milieu ambiant, produisant une différenciation énergétique mesurable en nombre de lux. S'il se produit dans l'espace, la lumière pénètre et traverse les structures spatio- et chronodynamiques en augmentant sa luminosité et fait naître de plus sur toute surface, opaque ou translucide, placée devant la sculpture, un développement supplémentaire plastique et lumineux ».

Des considérations similaires ont orienté l'artiste cubain Sandu Darié, ancien membre des groupes sud-américains à tendance constructiviste vers la recherche d'un spectacle lumineux et mobile qu'il appelle le « Cosmorama ». Ces « electropinturas en movimiento » se composent de « métaphores plastiques suggérant un monde industriel évoluant dans un espace cosmique ». Notons la formule de Darié: « Electricité + poésie en mouvement = spectacle » (voir page 40).

Deux développements récents dans le domaine de la lumière sont l'introduction du polaroid dans les œuvres plastiques et la nouvelle manière d'animer l'écran en dépassant l'art cinématographique. Le Milanais Bruno Munari a été le premier en 1954 à procéder à une exploitation plastique de la lumière polarisée. Comme le dit l'artiste lui-même, le but de cette recherche est « d'obtenir des images dont les changements de couleurs se font selon la nature et non pas selon le goût personnel de quelqu'un ».

Livinus Van de Bundt, Marcello Salvadori, Andrée Dantu, Joël Stein et Frank Malina sont les artistes qui se servent actuellement de ce moyen d'expression. Ce que Livinus appelle la « Photopeinture » est décrit comme une sorte de tableau « peint » directement à l'aide de la lumière dosée sur une pellicule sensible et rendu lumineux grâce à un éclairage intérieur.

Les nouvelles préoccupations de Livinus avec le temps et le mouvement (dans ce qu'il appelle « Cinépeinture » et « Chronopeinture ») mettent encore davantage en valeur les subtiles transformations de couleurs. Cette recherche s'est concrétisée dans sa « Machine lumodynamique » qu'il élabore depuis 1960. Telle qu'elle se présente aujourd'hui cette machine électronique avec écran préfigure une synthèse de l'œuvre de Livinus. La combinaison de formes fondamentales, de réflexions lumineuses et de changements chromatiques très étudiés (jouant à la fois sur les effets de polarisation et de filtrage) est programmée par un dispositif sonore (voir pages 38 et 39).

A la limite des recherches plastiques et cinématographiques, le fondateur du « Musicalisme », Henry Valensi, s'est aventuré dans des expériences étendues. Sa « cinépeinture » était la composition picturale image par image, selon la technique du dessin animé; la « Symphonie Printanière », œuvre filmique indique réellement et directement l'évolution temporelle de chaque printemps.

Une manière très originale d'animer l'écran ou un mur blanc est celle de l'architecte allemand Hans-Walter Müller. Ses « machines d'art dynamique visuel » comportent des plaques en rotation et la projection de diapositives. Toute composition est notée à l'aide d'un système ingénieux et l'artiste (ou le spectateur) peuvent contrôler et choisir librement les formes et couleurs lumineuses qui s'offrent à leurs yeux (voir page 42). Dans le même ordre d'idées, les « Synfilmies » de Raymond Soriano de 1953 animent l'écran d'une manière nouvelle. Il s'agit d'une projection d'un film pris avec une caméra « ouverte ».

Dans le « Panrama » de l'architecte Ph. Jaulmes la recherche proche de l'art cinématographique, porte principalement sur l'étendue du champ de vision du spectateur.

Les tout derniers développements dans l'art de la lumière comprennent l'utilisation abondante de tubes fluorescents par les artistes européens et américains. Martial Raysse (voir page 42) a su exprimer une émotion profonde au moyen de tubes de néon blancs et colorés. Aux Etats-Unis, Dan Flavin emploie également ces tubes pour une ingénieuse évocation de l'espace (voir page 39) et Chryssa, artiste américain d'origine grecque, les emploie pour des variations sur un thème donné. Mais toute une « galaxie » d'artistes s'est mise à l'œuvre aux Etats-Unis pour explorer le nouvel art de la lumière dans ses aspects les plus quotidiens. A ce propos, on peut citer les noms d'artistes comme Billy Apple, Robert Indiana, Stephen Antonakos, Earl Reiback, Thomas Tadlock, P. McClanahan, Tovish, Leo Rabkin, John Willenbecher, mais également le groupe Usco dont le chef de file est Gerd Stern.

Il semble qu'une étude de Marshall McLuhan, « Understanding Media: The Extensions of Man », n'ait pas été étrangère à cette évolution artistique aux Etats-Unis.

Le phénomène de groupe domine également le développement récent de l'art de la lumière. Les œuvres des groupes européens comportent souvent la troisième dimension en tant que partie plastique ou en tant que rapport avec l'environnement ambiant. Les gravures sur verre lumineux de l'Equipo 57 sont conçues dans cet esprit. A plus forte raison, les œuvres collectives des groupes italiens « N » de Padoue, « T » et « Mid » de Milan, etc. comportent des solutions nouvelles. Dans une œuvre du groupe « N », l'image résulte de la création de plusieurs rayons lumineux provenant de faisceaux de lumière blanche décomposée en couleurs du spectre à travers des prismes fixes et des prismes tournant à différentes vitesses. Le groupe « T » veut provoquer des cycles d'intermittence de lumière en même temps que des mutations rythmiques de couleurs. Le groupe « Mid » propose des programmations de l'événement visuel chromatique et en particulier du phénomène stroboscopique.

Le Groupe de Recherche d'Art Visuel de Paris (voir L'Œil, n° 107) dont le but est la participation du spectateur, joue sur une gamme étendue d'expressions lumineuses. Les « boîtes lumineuses » de Garcia-Rossi, les « Continuelle-lumière » de Le Parc (voir page 45), la « Sphère-Dôme » de Morellet (voir page 45), et les « Polyèdres réfléchissants » de Stein ne sont que des exemples parmi d'autres.

Les groupes Nul et Zéro en Hollande et en Allemagne mettent la lumière au premier plan de leurs recherches.

Ceci est le cas notamment pour le Hollandais Henk Peeters avec ses réflexions de lumière sur l'eau et de Mack, Piene et Uecker, les trois principaux représentants du groupe Zéro de Düsseldorf (voir page 36).

Transposer des pensées en choses visibles grâce à la lumière tout en gardant leur secret est le but de la recherche de Mack. Des œuvres comme « Lichtkubus », « Lichtrelief », « Kleiner Lichtwald », « Lichtturm » et « Lichtchromatik » en sont des témoins éloquents (voir page 41).

Le ballet lumineux de Piene suit deux voies. La première est une représentation ou démonstration à l'aide de projecteurs et de matrices, de la conquête de l'espace par la lumière modulée. Pour la deuxième, l'artiste s'appuie sur des projecteurs automatiques mais contrôlables. L'arrangement est tel qu'avec un minimum d'énergie, une transformation lumineuse, articulée d'une manière suivie, est produite. Le spectateur est invité à se détendre activement.

Uecker considère que toutes ses œuvres avec la lumière deviennent « réelles ». Elles sont toutes dominées par le désir d'immatérialiser la structure par l'utilisation de cet élément. L'intensité devient ainsi transformable et la vision du spectateur change.

Il est très significatif qu'un groupe d'artistes soviétiques, le « Dvizjenje » (Lev Nusberg, Francisco Infanté, Volodja Galkin, Stepanov, etc.), ait récemment développé ses recherches cinétiques grâce à la lumière. Ce groupe, bien que mené par un artiste de métier, se compose en grande partie de techniciens appartenant à plusieurs disciplines (voir page 42).

Comme l'art de la lumière en général, ces recherches ont tendance à pénétrer dans des domaines avoisinants. Un artiste français, Bernard Lassus, par exemple, a assumé tour à tour le titre de coloriste-conseil et celui de conseil d'ambiance. Les résultats obtenus par ses « Brises-lumière », « Successifs-lumière », « Ombres colorées », œuvres essentiellement artistiques, sont exécutés par une équipe, qui peut inclure des membres de professions très diverses. Au stade actuel de ses recherches, Lassus préconise une interaction permanente entre recherche plastique, réalisation et milieu ambiant en étudiant « des trames qui s'enrichissent par l'expression de la vie des habitants, qui, inconsciemment ou consciemment, peuvent les qualifier à la mesure de leur imagination et de la forme de leur vie quotidienne » (voir page 40).

Cette réciprocité entre recherches plastiques et ambiantales a été bien mise en valeur lors de l'exposition Kunst Licht Kunst, première manifestation internationale d'une certaine envergure sur la lumière artificielle comme moyen d'expression artistique, qui vient de se terminer au Stedelijk Van Abbemuseum à Eindhoven en Hollande.

Un certain nombre d'artistes « cinétiques », y compris ceux qui ont d'abord pris un intérêt passager à l'expression lumineuse comme Agam, Pol Bury et Takis, songent de plus en plus à des œuvres agissant sur l'environnement au moyen de la lumière. A ce propos on peut citer l'Italien Enzo Mari, les Suisses Megert et Gerstner, les Allemands Goepfert et von Graevenitz (voir page 42) et le Tchèque Dobes (voir page 37) dont les propositions spatiales modifient l'ambiance grâce à la lumière réfléchie dans des miroirs, réfractée dans des prismes, etc.

Parmi les nouvelles perspectives qui s'ouvrent ainsi, retenons celle de l'image « intermédiaire », qui n'est ni objet ni processus perceptif mais se situe entre les deux dans un environnement « dématérialisé » grâce au mouvement et à la lumière (la lumière « noire » pour l'Argentin Demarco, voir page 37). Dans le travail des groupes (avec la démarche de Le Parc comme exemple privilégié), l'espace est animé par la lumière rasante, la lumière réfléchie et réfractée et la lumière directe afin de faire participer le spectateur activement par différents moyens: parcours complexe, incitations ludiques, structurations diverses, environnement modifiable par le spectateur, programmation de phénomènes lumineux complexes.

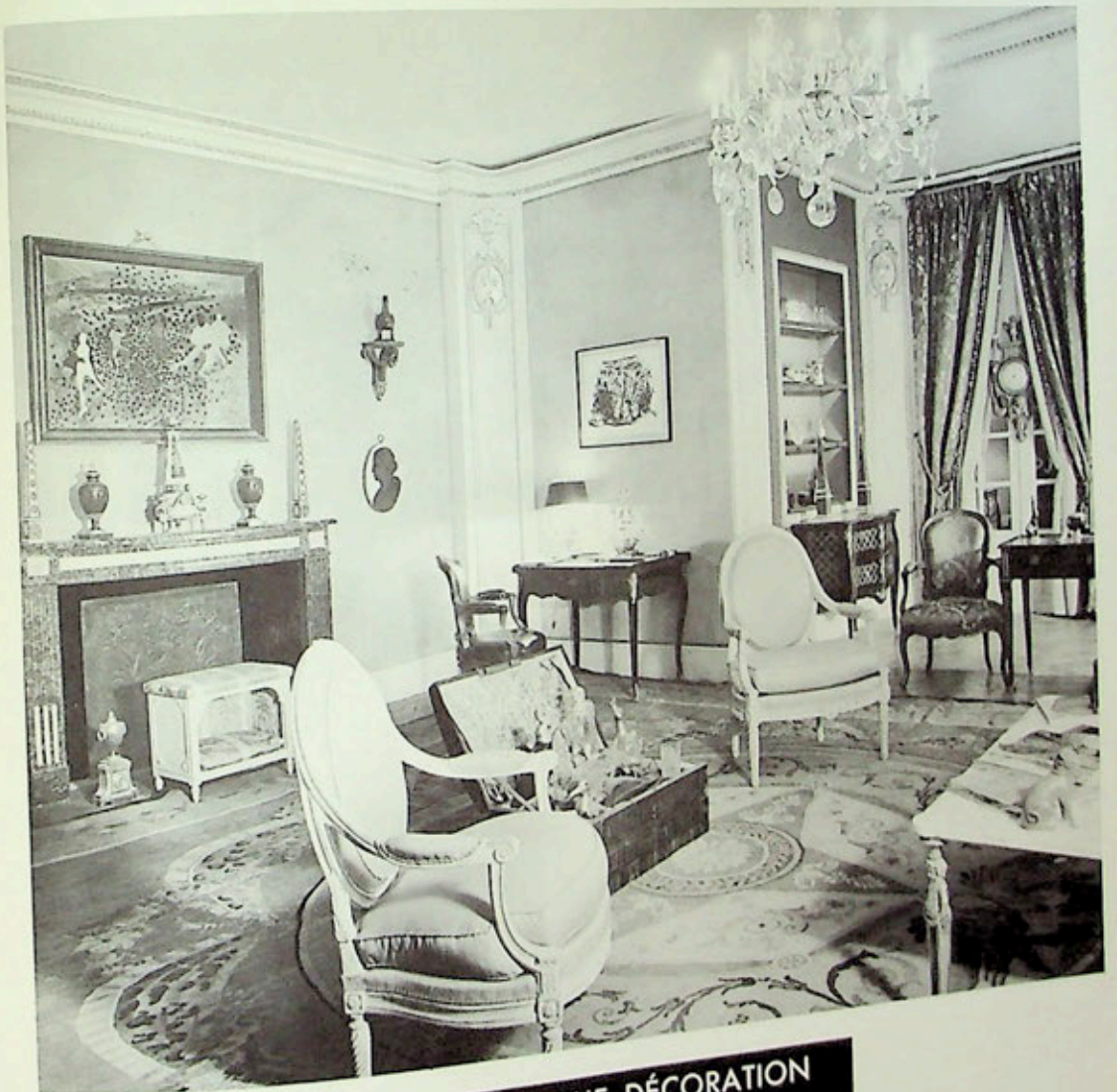
L'art de la lumière artificielle s'affirme ainsi comme un moyen particulièrement efficace d'action sur l'environnement et le spectateur se sent plus directement interpellé. Loin d'être absorbé dans un univers mécanisé, il est invité à découvrir et d'une certaine façon à créer, grâce à son intelligence et à sa sensibilité, les liens nouveaux qui unissent les phénomènes physiques, l'environnement de l'homme et l'art.

Si vous voulez en savoir davantage

L'article que vous venez de lire est extrait d'une thèse de doctorat d'Université consacrée par l'auteur à « L'image du mouvement dans les arts plastiques depuis 1860 », qui sera publiée au printemps prochain par les éditions Gauthier-Villars. Vous pouvez vous reporter au catalogue de l'exposition Kunst Licht Kunst qui a eu lieu à Eindhoven du 25 septembre au 4 décembre 1966. Enfin, le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris présentera en mai et juin prochain, sous le titre « Lumière et Mouvement » une importante exposition montrant les recherches effectuées dans ce domaine par les artistes travaillant, ou ayant travaillé, à Paris.

MICHEL PIGNERES

ANTIQUITÉS - DÉCORATION



LA BOUTIQUE DÉCORATION
3, AVENUE VICTOR-HUGO
PARIS